

El Sentido Numinoso de la Luz

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

María Pilar Rivera Guiral



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència ***Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons***.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia ***Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.***

This doctoral thesis is licensed under the ***Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.***

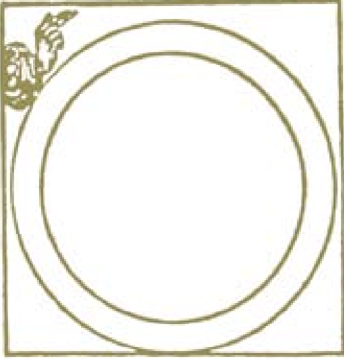


MARÍA PILAR RIVERA GUIRAL

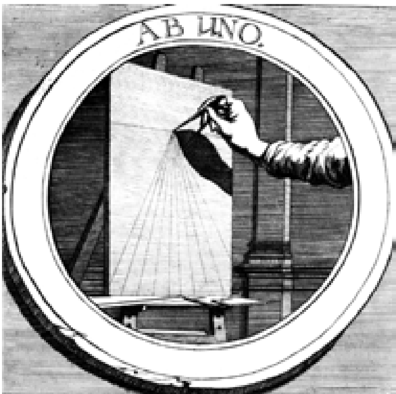
EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

VOLUMEN II







93_bis

© Del texto, María Pilar Rivera Guiral,
salvo indicación en contrario o con
reserva expresa de derechos

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Facultat de Belles Arts

Programa de Doctorat

'La Realitat Assetjada: Posicionaments Creatius'

Tutor: Dr. Miquel Àngel Planas Rosselló

Tesi doctoral presentada per:

MARÍA PILAR RIVERA GUIRAL

Amb el títol:

EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

VOLUMEN II

Dirigida per:

Dr. JOSEP MARIA JORI GOMILA

Dr. MIQUEL ÀNGEL PLANAS ROSSELLÓ



La oración es el estudio del arte, la elevación es la práctica del arte. William Blake



EL SENTIDO NUMINOSO DE LA LUZ

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



ÍNDICE

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

VOLUMEN I

PRO-LOGAR 41

El ojo estético o cómo enfocar una tesis en la y con la Facultad de Bellas Artes
Presencias reales. ***George Steiner***
La Realidad asediada como programa

APERTURA DE LA MIRADA

A modo de introducción 53

A modo de posicionamiento 53
Como un pez en el agua
Porque creo, creo
El giro hacia la luz. La caverna de Platón

A modo de objetivo 59
El fenómeno de la inspiración
Restaurar el vínculo con la inspiración
Una trompeta hecha de luz. La imaginación verdadera
"Ver"
Campos de luz y Campos de Creación
El Cuerpo de Percepción

A modo de unos fundamentos hipotéticos 69
La creación genuina solo se da cuando hay "visión"
El acceso directo a la "visión"
El ojo o la intersección entre dos mundos
Los tres ojos de Conocimiento
Los tres cuerpos de "visión"

A modo de unos fundamentos metodológicos 79
La vía al núcleo de la "visión latente"
La cartografía de la experiencia visionaria
La autoscopia del creador
Todo es aproximación fenomenológica

I. PARTE PRIMERA 53

Introducción al conjunto de la parte primera
El Sentido Numinoso de la Luz
La visión abscóndita y la visión latente. El ojo de *Horus* y el ojo del corazón

1.1. EL SENTIDO 91

Introducción

La experiencia genuina de visión y creación como conocimiento 93
La actitud fenomenológica. ***Merleau Ponty***
El Cuerpo Fenomenal
El Cuerpo Trascendente

1.2. LO NUMINOSO 100

Introducción

Experiencias de trascendencia 101
Elementos de lo trascendente. ***Louis Roy***
Las variedades de la experiencia religiosa. ***William James***
Sensus Numinis. ***Nikolaus Luwding von Zinzendorf***
Lo Numinoso y ***Rudolf Otto***
El rayo y lo numinoso primordial
Del asombro al temblor
Rozar lo numinoso. El éxtasis y el éntasis
Lo sagrado. ***Mircea Eliade***
Lo sublime. ***Longino y Kant***

Lo psíquico y lo paranormal 115
Autores de lo imposible. ***Jeffrey J. Kripal***
El linaje de lo paranormal
Hacer posible lo imposible
Frederic Myers y el ocultismo
La Hermenéutica de la luz. ***Jacques Vallée y Bertrand Méheust***

El giro participativo 119
La enacción. Dar a luz
El compromiso del creador visionario.
La implicación de sentido
La experiencia del cuerpo
Theilard de Chardin
Ramanuja
Omraam Mikhaël Aïvanhov
La senda blanca
La intuición espiritual
Ser como el sol
El poder de la imaginación

1.3. LA LUZ 127
Introducción

Cosmogonías 130
Introducción

Mitos de la luz original 131
La barca del sol. Cosmogonía egipcia
El embrión de oro. Cosmogonía hindú
El rayo y el carro solar. Cosmogonía griega
"Hágase la luz". Génesis bíblica

Entre el mito y la filosofía natural 138
La cosmogonía de la luz de ***Robert Grosseteste***
El Big Bang. Una cosmogonía científica

Física de la luz 143
La luz no se ve, se siente
La naturaleza dual de la luz: onda y partícula

La luz de nuestro cuerpo 148
Emitimos biofotones. ***Frintz-Albert Popp***
Midiendo el campo energético. ***Walter Kilner, Semyon Kirlian, Valerie Hunt, Korotkov***
Indagación personal: experiencia en el taller GDV de *Ana Maria Oliva*
El cuerpo de energía

Metafísica de la luz 154

El simbolismo de la luz 154
El *qaumanek* de los esquimales Iglulik
El abrir y cerrar de ojos de Brahma. *El Atman*
La Clara Luz del budismo
La Luz seminal del tantrismo. *Maithuna*
La circulación de la Luz del taoísmo
La polaridad luz y oscuridad del zoroastrismo
El enviado de la luz del maniqueísmo
Ego sum lux del cristianismo

Cuando la luz no es una metáfora 165

La experiencia numinosa de la luz
La Luz viviente. ***Hildegarda de Bingen***
Los destellos de la divina inspiración. ***Ibn Arabi***
Una abertura a la manera del relámpago. ***Margarita Porete***
Un dardo de oro largo. ***Teresa de Ávila***
La chispa de luz. ***Jacob Böhme***
Una nube de color de fuego. ***Richard Bucke***
Fuertes relámpagos de luz. ***Nicolás Tesla***
Un diluvio de luz visible. ***Sri Aurobindo***
Un Torrente de Luz. ***Paramahansa Yogananda***
Sumergido en un mar de Luz. ***Gopi Krishna***
Un brillante río de iluminación. ***Philip Kapleau***
Amor y llamas expansivas. ***Xavier Melloni***
Brillantemente Vivo. ***David Carse***

Experiencias espontáneas de visión de luz 181
Religious Experience Research Unit. R.E.R.U. ***Sir Alister Hardy***
Formas de luz. ***Mark Fox***
Entidades de Luz. ***Emma Heathcote***

2. PARTE SEGUNDA 189
Introducción al conjunto de la segunda parte
Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

Cartografía para una aproximación participativa 192
La dinámica esencial de toda creación

*[Primer esquema secuencial] 194

2.0. UN DIAGRAMA OPERATIVO 197
La plenitud indistinta
La condensación de un Centro latente y radiante
La aparición de un vacío aparente: el campo o sistema de influencia
La distinción de una articulación de sentido: el cuerpo o sistema de percepción

Diagramas tradicionales de los campos energéticos del cuerpo 200
Diagrama de los centros energéticos del yoga
Las *Sefirot* o esferas cósmicas del Árbol de la Vida
La red de meridianos de energía de la medicina oriental
El mapa corporal de iniciación de los maestros Dogon
Las ruedas de luz o centros de conciencia tierra-cielo de Mesoamérica
Los rayos cósmicos de la Teosofía

*[Segundo esquema secuencial] 208
*[Diagrama inicial] 209

Diagrama sobre la gestación del fenómeno de la inspiración 211
Introducción
Lo visible y lo invisible. ***Merleau Ponty*** y aquello que simplemente se vive
La doble realidad del cuerpo: inmanente y trascendente
El exceso. ***Marc Richir*** a modo de una fenomenología del cuerpo trascendente
Núcleo y experiencia numinosa de la "visión latente"

2.I. EL CUERPO DE PERCEPCIÓN 219
*[Primer esquema operativo] 220
Introducción
El Cuerpo de Percepción como entrelazamiento entre la inmanencia y la trascendencia
El exceso del Cuerpo de Percepción; el alma
El cuerpo imaginal
La visión estrábica. Desviar la mirada al exterior y al interior
La doble visión
Dilatación y contracción del Cuerpo de Percepción

Visión ordinaria o el Cuerpo de Percepción contraído 229
El ojo exterior
La reacción a la luz. El origen del ojo
El espíritu visual del principio
El ojo cómo cámara
La visión natural. El ojo y el cerebro
La mirada y la visión participativa
La observación y la visión distanciada

Visión extraordinaria o el Cuerpo de Percepción dilatado 239
El ojo interior
El simbolismo del ojo
El ojo del corazón
La visión rasgada, cegada, expandida
La herida, el umbral de la visión

El cerebro y la conciencia 250
Un ataque de lucidez. *Jill B. Taylor*
Corteza cerebral y sistema límbico
El Nirvana y las asimetrías cerebrales

El cerebro y la experiencia numinosa 257
Conexiones sinápticas
La ciencia tras las huellas de lo numinoso
El origen de la conciencia. Una historia secreta
Aproximaciones contemporáneas a la conciencia
Alterando los estados de conciencia

2.I.I. MODOS DE ACCESO A LA "VISIÓN" 269
*[Segundo esquema operativo] 270
Introducción a los modos de desplazamiento del Cuerpo de Percepción
Introducción a los modos de alteración de los biorritmos metabólicos

SENSITIVIDAD 275
Sensitividad y sensibilidad
Estados de sensitividad. ***Shafica Karagulla***
Todos somos sensitivos. ***C.W. Leadbeater***
Del trance al éxtasis
Tránsitos permeables

2.I.I.I. TALENTOS NATURALES 283
Introducción

Sensitividad para la percepción de acontecimientos 283
Clarividencia
Telepatía
Psicometría
Otras cogniciones

Sensitividad terapéutica 291
Lectura de los campos energéticos del cuerpo
Intervención en los campos energéticos del cuerpo a efectos de sanación

Sensitividad mediúmnica 293
Indagación personal: sesiones abiertas con ***Marilyn Rossner***
La posesión voluntaria del chaman
Comunicabilidad con entidades energéticas
La fuerza fluídica. ***Allan Kardec***
La casa de los espíritus de Júpiter. ***Victorien Sardou***
Flotando en la tierra de Marte. ***Hélène Smith***
Trabajar sin trabajar. ***Agustín Lesage***
Sólo cuando dibujo me siento en paz. ***Josefa Tolrà***

Sensitividad canalizadora 304
No hablo por mí misma. ***Hanna***
Una voz interior. ***Helen Schucman***
Pinturas del más allá. ***Luiz Antonio Gasparetto***

2.1.1.2. TALENTOS LATENTES 311
Introducción

Iniciaciones a la sensitividad 311
Procesos de aprendizaje para despertar "la visión latente"
Alteración de los biorritmos metabólicos y las ondas cerebrales

Estados meditativos estáticos 313
Oración, recitación y canto
Ascesis: retiros, aislamientos, ayunos, privación de sueño
Visualizaciones contemplativas

La respiración Holotrópica. *Stanislav y Cristina Grof* 319

Estados meditativos extáticos 324
Yogas pasivos: *raja yoga* y yoga tántrico
Yogas activos: ceremoniales y danzas
Visualizaciones proyectivas

Los movimientos codificados de iniciación 328
Los Ritos Chamánicos
Iniciaciones e inmersiones sónico-ópticas

Sensitividad enteógena 333
Ingesta de sustancias químicas. Embriagueces
Rituales mistéricos. ***Gordon Wasson***
Rituales chamánicos. ***M. J. Harner***
LSD. Un aquí y ahora eterno. ***Albert Hoffman***
El despliegue de la Realidad. ***Alex Grey***

Sensitividad onírica 347
Onironáutica
Incubaciones oníricas
Sueños reveladores y proféticos
Hipnagogia. Hipnopompia
Sueño lúcido
Profundizando en los niveles de conciencia. ***Origen***

Sensitividad hipnótica 356
Orígenes de la Hipnosis
El magnetismo. ***Franz A. Mesmer***
El poder de la sugestión. ***Milton Erickson***
Indagación personal: sesiones de hipnosis en la consulta de la hipnóloga ***Esther Costa***
Autohipnosis
La sesión de hipnosis de ***Stanislav Grof***

Sensitividad Espontánea 361

Emotividades extremas 361
Inmersión en acontecimientos límite

Enamoramientos 363
Raptos, arrebatos, anonadamientos

Maravillamientos 364
Alicia en el País de las Maravillas. ***Lewis Carroll***

Experiencias del final de la vida 366
Presencias desde el otro lado. ***Karlis Osis y Dr. Erlenden Haraldsson***
La continuidad de la conciencia. ***Peter y Elizabeth Fenwick***

Experiencias cercanas a la muerte 372
El hogar de la paz definitiva. ***Elisabeth Kubler-Ross***
Vida después de la vida. ***Raymond A. Moody***
Sensitividad extracorpórea de los invidentes. ***Kenneth Ring***
Huellas del más allá. ***Janis H. Durham***

2.1.2 EXPERIENCIA VISIONARIA 381
*[Tercer esquema operativo] 384
Características

LOS TRANSFORMADOS 385
Introducción

2.1.2.1. Fijación consciente o voluntaria del estado alterado 387
Introducción

Sensitivos

Chamanes

Místicos

Creadores

La fijación del estado inspirado. . . . 390

Formación y recursos sensitivos
Meditación en el arte tradicional. La interiorización de la imagen
Meditaciones en el arte contemporáneo

2.1.2.2 Fijación inconsciente o involuntaria del estado alterado. . . . 394

Introducción. Salud y patología

Patologías de la sensitividad. . . . 394

Introducción

Savants

El monte Everest de la memoria. ***Kim Peek***
Burbujas de creatividad. ***Tommy McHugh***
Nacido en un día Azul. ***Daniel Tammet***
La visión fractal. ***Jason Padgett***

Alucinaciones. *Oliver Sacks*

Síndrome de Charles Bonnet
Las migrañas visuales
La hemianopsia
La epilepsia

2.2 EL CUERPO DE SABER. . . . 411

*[Cuarto esquema operativo]. . . . 412

Introducción
El cuerpo que saborea. ***Rasa***
El Cuerpo de Percepción transformado

Romper el tejado de la casa. Atravesar la herida. . . . 414

Desdoblando el Cuerpo de Percepción. . . . 416

Ascensión y vuelo mágico en el Chamanismo
El doble angélico del sufismo
La ascensión de la energía *Kundalini* del yoga
El cuerpo espiritual y luminoso del taoísmo
El cuerpo extático de la mística cristiana

Experiencias fuera del cuerpo. . . . 426

El viaje definitivo de ***Robert A. Monroe***

2.2.1 INMERSIONES EN LOS ESPACIOS VISIONARIOS. . . . 431

Introducción

2.2.1.1 El acceso activo al Cuerpo de Saber: chamanismo. . . . 433

Defender la Luz
Aquel que ve
El gran maestro del éxtasis
La transmisión de los poderes

Relatos de experiencias chamánicas. . . . 439

El libro de la sabiduría. ***María Sabina***
Los cuatro enemigos del Hombre de conocimiento. ***Carlos Castaneda***
La inmersión en la cueva. ***Michael Harner***
Relatos de ascensión y visión de luz en occidente

2.2.1.2 El acceso receptivo al Cuerpo de Saber: mística. . . . 453

Un fenómeno universal

Etapas de la vía mística. *Evelyn Underhill*. . . . 455

Iluminaciones: visiones y audiciones
La noche oscura o la ausencia de visión
Mística y Creación
La fusión con lo numinoso

Relatos de experiencias místico-visionarias. . . . 463

La capacidad de ver de ***Maria Magdalena***
Mirar más allá del campo del ojo. ***Rumi***
La visión como deseo de unión. ***Hadewijch de Amberes***
La luz resplandeciente de la divinidad. ***Matilde de Magdeburgo***
La visión desnuda. ***Lal Ded***
La herida y la abundancia visionaria. ***Juliana de Norwich***
Lo invisible supera lo visible. ***Teresa de Ávila***
Visiones en la pared rocosa del santuario. ***Lama Anagarika Govinda***

2.2.1.3 El Cuerpo de Saber desde la psicología transpersonal. . . . 483

Introducción. Origen y gestación

Roberto Assagioli. . . . 485

Superconciencia y psicosíntesis
Descenso y Ascenso
Efectos de la experiencia superconsciente
Competencias de la psicosíntesis
Superconciencia y Creación artística
Inspiración transpersonal

Abraham Maslow 489
La cumbre de la realización y la creatividad.
La autorrealización
La experiencia cumbre
Creatividad y autorrealización

Stanislav Grof 493
Descubriendo la consciencia Cósmica
La mente holotrópica
Más allá de las fronteras del espacio
Más allá de las fronteras del tiempo
Más allá de la realidad compartida
La experiencia Cósmica. Una forma superior de creatividad
Experiencias de naturaleza *psicoide*

Ken Wilber 502
Una visión espectral de la conciencia
La filosofía perenne
La conciencia sin fronteras
Más allá de la psicología transpersonal. La psicología integral
La creación y el ojo del espíritu



VOLUMEN II

2.2.2 TOPOGRAFÍAS DEL CAMPO DE SABER 545
Introducción a los lugares de la visión
Mundo de los espíritus. Chamanismo
Mundo de las ideas. ***Platón***
Cartografía celeste. ***Dionisio Areopagita***
Infierno, purgatorio y Paraíso. ***Dante Alighieri***
El cielo y el infierno. ***Emmanuel Swedenborg***
El mundo de la imaginación. ***William Blake***
Mundus Imaginalis. ***Henry Corbin***
Lugar de aparición del ángel
Angelofanía de ***Suhrawardi***
Los arquetipos y el inconsciente colectivo. ***Carl Gustav Jung***
La imaginación activa
El campo akáshico. ***Erwin Laszlo***
La dimensión oculta
El pleno cósmico
La experiencia akáshica
El manantial del universo. ***Masami Saionji***

2.2.3 MODOS DE REGISTRO DEL CUERPO DE SABER 579
*[Quinto esquema operativo] 580
Transmitir el entusiasmo
La verdad de la interpretación
La perennidad de la experiencia visionaria
La filosofía perenne. ***Agostino Steuco, G. W. Leibniz, Aldous Huxley***
El esoterismo. ***Pierre A. Riffard***
La filosofía oculta. ***De Cornelio Agripa a Helena Blavatsky***
El tradicionalismo. ***René Guénon***
El libro de las sabidurías. ***Frédéric Lenoir y Ysé Tardan-Masquelier***

2.2.4 EXPRESIÓN Y LENGUAJES DE CREACIÓN 591
*[Sexto esquema operativo] 592
Introducción

El misterio de la creación 594
La lectura de los patrones de energía
Inspiraciones, epifanías e intuiciones creativas. La salida de sí del Cuerpo de Percepción
Fijar el ritmo de la percepción
Bocetos, apuntes, maquetas. Claves para interpretar el proceso creativo
Condicionantes de la Experiencia Visionaria

Traducir la "visión"
La gramática de la creación genuina
Hermenéuticas del numen

2.3 EL CUERPO DE CONOCIMIENTO 623
*[Séptimo esquema operativo] 624
Hacer tangible la experiencia del Cuerpo de Saber

LOS CREADORES 629
*[Octavo esquema operativo] 630
La huella de la experiencia visionaria
Las configuraciones de sentido

El útero y el cosmos 632
Lugares de gestación de la imagen
Entre la matriz telúrica y la matriz cósmica
Una aproximación a la historia de la imagen latente
La epifanía de la conciencia. ***2001: Una odisea en el espacio***

2.3.1 LOS ICONOSTASIOS 643
Introducción

Del útero a la caverna 645
El sentido numinoso, estético y simbólico. ***Julien Ries***
La figura de la diosa. ***Anne Baring y Jules Cashford***
Mitogramas y arte visionario. ***Leroi-Gourhan***
Proyecciones imaginales en el interior de la caverna. ***David Lewis-Williams***
Arte rupestre y chamanismo

Del templo al cosmos 657
Lugar de la experiencia numinosa

El tabernáculo 657
El lugar de la Presencia. Centro del mundo

El cuerpo, matriz microcósmica del templo 663
El hombre de oro brahmánico
El Buddha contemplativo
El Cristos cruciforme

Entre la cripta y la cúpula 671
La exaltación de las imágenes
La imaginería milagrosa
Edificar con Luz

Aniconismo islámico 675

La cámara oscura 680
Entrar dentro del ojo
Se conoce porque se ve. Tratados de óptica

El origen de la lente. El asombro 681
La irrupción de la lente Una lágrima de emoción en el estenope
Del templo exterior al templo interior
De ser mirados a ser "miradores"

La desafección de la mirada 687
El ojo abarca la belleza del mundo. ***Leonardo da Vinci***
Ver lo que ya está ahí. ***Miguel Ángel Buonarroti***
El claroscuro. ***Caravaggio***
La luz en el interior de la cámara. ***Vermeer***
La escisión del ojo. ***Descartes***
La linterna mágica. ***Athanasius Kircher***
Cerrar el estenope. ***Goethe***

El templo de las musas 692
El lugar del conocimiento. ***El Museion***
El iconostasio aislado
Un museo vivo. ***National Gallery***
Buddha Amida en el ***Reijks Museum***

2.3.2 LA VISIÓN LATENTE 699
Introducción

El anhelo romántico 700
Caspar David Friedrich
William Turner

La agnosia visual impresionista 702
Mirar con los ojos de un ciego que recupera la vista. ***Monet***
Tocar la luz con los ojos. ***Renoir***

Trazar con luz 707

La fotografía como ***haiku***
El origen de la fotografía
La primera cámara. El ***phôleo***, la caverna y el templo
La alquimia del laboratorio
Fotografiando espíritus
La maravilla científica
Pintar con luz. ***Moholy-Nagy***

Ver lo Invisible 715

Los orígenes de la abstracción
La esencia espiritual de Oriente y Occidente. La Sociedad Teosófica
La creación artística puede buscarse tan solo en lo suprasensible. ***Rudolf Steiner***
Esoterismo y Simbolismo. El embrión de la abstracción
El giro de la mirada hacia los mundos invisibles. La abstracción
Creación mediumnica. ***Frantisek Kupka, Georgiana Houghton, Leanne Natalie Wintsh***
Suprematismo y matriz cósmica. ***Malévich y Mondrian***
La atmósfera espiritual del arte. ***Kandinsky***
El sentido amplificado de la realidad. ***Paul Klee***
La unidad de todo lo que existe. ***Hilma af Klint***
Una ley interior que no me deja descansar. ***Emma Kunz***

Lo sobre-real (sur.real) 737

Automatismos y sueño. ***André Breton, Louis Aragon***
Imaginación y trance onírico. ***Joan Miró, Angeles Santos, Dalí***
El ojo existe en estado salvaje. ***Max Ernst, Herbert Bayer, Luis Buñuel***
Mediumnidad y Art Brut. ***Unica Zürn, Aloïse Corbaz, Adolf Wölfi***

La vía negativa 747

Hacia un nuevo aniconismo
Caos primigenio y espacio estelar. ***Jackson Pollock***
Atravesar la noche oscura, el despuntar de la luz. ***Mark Rothko***

2.3.2.1. Las intervenciones numinosas en el entorno 757

Cultura cósmica y arte primigenio
Spiral Jetty. ***Robert Smithson***
Siluetas. ***Ana Mendieta***
Sun Tunnels. ***Nancy Holt***
Lighting field. ***Walter de Maria***
Rastros sutiles de presencia. ***Richard Long***
Constelaciones de elementos naturales. ***Andy Goldsworthy***
Arquitecturas crípticas. ***Richard Serra***

2.3.2.2 Las extensiones numinosas del cuerpo 771

La medida del cosmos
Orígenes. Mediumnidad, automatismos y trance
De la pintura a la acción. ***Hellen Frankenthaler, Katsuo Shiraga, Yves Klein***
Acciones Chamánicas. ***Joseph Beuys y Marina Abramovic***
El cuerpo transmutado. ***Louis Bourgeois, Rebeca Horn, Francesca Woodman, Pipilotti Rist***
El cuerpo en levitación. ***Rosemary Laing, Ellen Kooi, Mayte Vieta***
El cuerpo de luz, *augoeides*. ***Cristopher Bucklow, Ryan McGinley***

2.3.3 VOLVER A PONERLO TODO JUNTO 797

*[Noveno esquema operativo] 798

La mirada panorámica del creador contemporáneo
Perspectivas globales contemporáneas

2.3.3.1 *Bill Viola* 803

La primera luz
Traspasar el umbral
Visión del paraíso en el fondo del lago
Una imagen que no es una imagen
El ojo del corazón
Una habitación para san Juan de la Cruz
Las cámaras conservan el alma
Lo irreal es más real que lo real
En un lugar privado. El verdadero estudio
Sobre la vida, la muerte y el mas allá

2.3.3.2 *Olafur Eliasson* 821

La luz aumenta la sensación de presencia
El taller o como sentirse acompañado en la oscuridad
El carácter efímero de la luz
Impresionar y desimpresionar al ojo. ***The Weather Project***

2.3.3.3 *Jaume Plensa* 833

Crear belleza
Chispas de luz en un lugar oscuro y húmedo
Soplar la vida. ***The Crown Fountain***
Espiritualizando el pensamiento. Cabezas totémicas

2.3.3.4 *Anish Kapoor* 845

Dentro del cuerpo de la diosa
Lo sublime o el reverso de la luz
La eclosión del color. La aventura amorosa cósmica
El lugar interior. Cuerpo y Santuario
De la luz a la oscuridad. El descenso a la caverna

Alumbrado por sí mismo. ***Svayambh***
Cloud gate

2.3.3.5 *James Turrell* 859
Las cortinas y la vía láctea
Los tembladores que saludan la luz. Cuáqueros
La luz es la revelación. ***Mendota Hotel***
Templo interior, templo exterior. ***Skyspaces***
La luz de los sueños. ***Ganzfelds Pieces***
Abrir la puerta del cielo. ***Roden Crater***
El arte es la respuesta

OCLUSIÓN DE LA MIRADA 875
A modo de indicios concluyentes 877
Sobre el conocimiento reflexivo 878
Introducción
La interpretación indirecta del sentido
Los campos de reflexión 879
Introducción
Viéndose ver
*[Décimo esquema operativo] 882
Campo de reflexión egocéntrico 883
Proyección de autoimágenes. Personalismos
*[Onceavo esquema operativo] 884
Campo de reflexión apofático 885
Absorción iconoclasta. Nihilismos
*[Doceavo esquema operativo] 886
Campo de reflexión especulativo 887
Permutación de lenguajes. Procesos de azar

Hitos expositivos de la creación visionaria 891
Arte involuntario y arte intencional. Los médiums devienen artistas y los artistas médiums
L'Autre de l'Art. Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974
Mundos interiores al descubierto
Palacio enciclopédico
Hypnos. Images et inconscients en Europe1900-1949
Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton
Josefa Torlà, médium y artista
Aloïse Corbaz, en Constellation
Nuevas miradas sobre el arte
L'Europe des Espiritis ou la fascination de l'occulte 1750-1950
The spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985
Magiciens de la terre
Traces du sacré
La révolution des avant-gardes. L'Experiencia de la Vérite en Art
Cosmos: En busca de los orígenes
La exaltación visionaria. Mirada interior y alucinación artística
L'halucination artistique. De William Blake a Sigmar Polke
I łuminacions. Catalunya visionària
The inner eye
Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed Modern Art
Espiritualidad y arte contemporáneo
El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio de milenio
Sobre el otro modo de co-nacimiento 903
La experiencia vívida del sentido
Los ejes que aproximan la Creación y la Experiencia Visionaria 904
Introducción. La contemplación estética o el viaje de vuelta al origen
*[Treceavo esquema operativo] 906
El eje de la inspiración 907
*[Catorceavo esquema operativo] 912
El eje de las epifanías 913
*[Quinceavo esquema operativo] 916
El eje de las intuiciones 917

A modo de conclusión 923

Sobre la comprensión integral de la experiencia 924
Introducción
*[Diagrama completo] 925

Sobre la pervivencia del sentido numinoso de la luz 929
El Cuerpo de Percepción o de sentido
Las huellas de lo numinoso
Trascendencia y libertad

El secreto de oficio 937
El acceso al Cuerpo de Saber
El cultivo del maravillamiento
La fijación de la luz.

De la visión latente a la visión diáfana 943
Trasladarse a otro Cuerpo de Percepción, Saber y Conocimiento. *Avatar*
La infinitud de las imágenes
El resplandor de la pantalla. ***Hiroshi Sugimoto***
Concebir la luz. ***Maestro Eckhart, Jidu Krishnamurti***

La gozología de la Creación 959
Sobre el desplazamiento del Cuerpo de Percepción y el gozo creador
La experiencia y la pronunciación del gozo

EPI-LOGAR 965
Apófasis y catáfasis. Lo que se puede y lo que no se puede decir
Sobre la gestación de esta tesis

Las tesis que no he escrito, a modo de *George Steiner*
No es una tesis sobre la representación de la luz o de como se trata la luz en las imágenes
No es una tesis de iconicidad, aunque se introduzcan ciertos principios y fundamentos
No es una tesis de estética
No es una tesis sobre psicología de la percepción
No es una tesis sobre creación y espiritualidad aunque se impregne de ello
Es una tesis sobre la experiencia genuina de la creación

Salir del armario espiritual
El cuerpo académico: ***Omnia Luce***

GLOSARIO DE AUTORES 975

FUENTES ICONOGRÁFICAS 991

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS 1003



TOPOGRAFÍAS DEL CAMPO DE SABER

Los lugares de la visión

¡Cómo las partes se funden con el todo,
cómo vive y actúa lo uno en lo otro!
¡Cómo suben y bajan las celestes fuerzas
y los áureos cubos entre ellas se alcanzan!
¡Y con ondas de bendita fragancia,
desde el cielo, en la tierra penetran,
llenando de armoniosos sonidos todo el universo!

Goethe. *Fausto*

El lenguaje que utilizamos normalmente responde a nuestro modo ordinario de vivir y percibir el mundo. Palabras como lugar o espacio, en el mundo físico, se refieren a un territorio que podemos transitar. Sin embargo, cuando nos referimos al mundo sutil, el que percibe, conoce, sabe y saborea el Cuerpo de Saber, las leyes de la gravedad, de la localidad quedan transcendidas por otras leyes ocultas e invisibles.

Leyes y dimensiones que la tradición chamánica parece conocer desde el inicio de los tiempos, que visionarios, creadores, místicos y sensitivos siguen percibiendo hoy en día. Leyes de la "levedad"[846] que atraen nuestro Cuerpo de Percepción hacia lo alto, leyes de la "no localidad", leyes "holográficas", que la física cuántica rescata y que a su vez se hacen eco de los mitos e historias sagradas, viniendo a confirmar la intuición de los sabios de antaño.

Si bien las palabras cotidianas son las que disponemos para nombrar lo extraordinario, estas solamente apuntan a aquello que verdaderamente es y que parece seguir sus propias reglas. Hablamos de viaje, de desplazamiento, de vuelo y ascensión, porque es lo que más se aproxima a lo que experimenta el Cuerpo de Percepción cuando se dilata y accede al lugar de visión.

Tampoco la palabra lugar, acaba de definir un entramado que parece impregnar el universo, ser la matriz de todo lo que existe y envolvernos completamente insuflando vida, energía e información de forma continua.

Los testimonios de las personas visionarias que han accedido a este "no lugar" tal como lo llama Henry Corbin, coinciden al describir su carácter esencial aunque difieren en la forma de interpretar sus visiones, quizás porque cada

846. El ingeniero industrial Francesc Fígols reconoce la existencia de un campo levitatorio desde el que las fuerzas cósmicas ejercen sus efectos dinámicos y formadores sobre los seres vivos. Se les denomina fuerzas cósmicas. Si bien las cosas caen por la fuerza de la gravedad, esto implica que también se elevan por la influencia de la levedad. Esta influencia es la que mueve a una planta a elevarse hacia la luz solar. FÍGOLS, Francesc. *Cosmos y Gea. Fundamentos de una nueva teoría de la evolución.* Barcelona: Kairós, 2007. p. 69

847. ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1976

uno tomó una vía de acceso diferente, condicionada por su propia cultura, tiempo y capacidad de ver.

Sin embargo, todos sienten la imperiosa necesidad de explicar la experiencia, cartografiando sus recorridos, abriendo caminos a posibles aventureros que quieran iniciar su periplo y trazar un nuevo mapa, personal y universal, de lo invisible.

Mundos superiores, *intermedios* e *inferiores*, *Cielo* e *Infierno*, *Mundo de la Imaginación*, *Mundo Imaginal*, *Mundo arquetípico* o *Inconsciente colectivo*, *Campo Akáshico*, todos ellos son términos que apuntan a una sola realidad, dimensiones y espacios ocultos a los que se accede en un estado extraordinario de conciencia.

Mundo de los espíritus. Chamanismo

Nuestro mundo, el mundo que habitamos, es para el chamán un Mundo Intermedio en el que convivimos con dos tipos concretos de espíritus que voluntaria o involuntariamente permanecen junto a nosotros.

Los *espíritus casi compasivos*, tal como los define Michael Harner, son espíritus que han decidido quedarse en el Mundo Intermedio para velar por su familia. Se muestran protectores con sus descendientes pero pueden ser hostiles con cualquiera que amenace a sus parientes o los lugares que estos habitan.

Los *espíritus que sufren o almas en pena*, ya hemos visto que son espíritus que se han quedado apegados a este Mundo Intersticial y que son motivo de desorientación y enfermedad para los vivos.

A menudo el chamán tiene necesidad de traspasar este Mundo Intermedio para contactar con espíritus realmente compasivos que le ayuden a realizar curaciones milagrosas y vaticinar acontecimientos. Por ello el Chamán se ve abocado a desdoblar su Cuerpo de Percepción y viajar al Mundo Superior o celestial y al Mundo Inferior o infrahumano. El Mundo Intermedio que se sitúa entre ambos mundos equivaldría a una especie de limbo. Mircea Eliade se refiere a estos tres mudos como “las tres Zonas Cósmicas” que localiza superpuestas a lo largo del *Axis Mundi* o Árbol del Mundo[847].

Hay que aclarar que, en muchas cosmologías nativas norteamericanas, el Mundo Inferior se concibe como un lugar celestial al que ir tras la muerte. Son

mundos similares pero difieren en los modos de acceso, uno es ascensional y otro es de descenso, aunque el primero puede interpretarse como el éxtasis y el segundo como el éntasis, que no es sino un profundizar en uno mismo y en el cosmos. Si bien las visiones del mundo Inferior pueden resultar más telúricas que las del Mundo Superior, y los espíritus que aparecen durante estos viajes son, a menudo, los de los animales de poder, sin embargo, en el Mundo Superior los espíritus suelen tener forma humana.

Posiblemente, afirma Harner, lo más cercano al Infierno cristiano es el Mundo Intermedio con todo su dolor y sufrimiento. En los viajes al Mundo Superior e Inferior no se experimenta el dolor, a pesar de que, el chamán pueda ser sometido a un proceso de desmembramiento[848].

También existen Intermundos, “estrechas franjas de espíritus particulares en las conexiones entre el Mundo Intermedio y los Mundos Superior e Inferior”[849]. Estas zonas de transcisión suponen una especie de barreras que el chaman tiene que atravesar.

La primera de todas las barreras es la que media entre la realidad ordinaria y la extraordinaria. Para traspasar esta barrera el chamán se sirve de algunos de las técnicas de alteración de la consciencia que hemos tratado en el capítulo anterior, principalmente de la inmersión acústica a través de ritmos percusivos y de la ingesta de enteógenos. El Chamán, nos dice Harner, trabaja habitualmente en el Mundo Intermedio, entrando y saliendo de la realidad no ordinaria de consciencia[850].

La segunda Barrera que se encuentra el chamán en su viaje es la que está entre el Mundo Intermedio y el Mundo Superior e Inferior. Tal como testimonian los relatos visionarios de los chamanes la barrera del Mundo Superior, suele ser una capa de nubes o una membrana, a veces se presenta como un agujero o abertura que debe atravesarse.

La tercera Barrera, en el Mundo Superior suele presentarse también como una membrana o como capas de nubes, sólo que esta vez es más sencillo superarla. En realidad, no existe un número determinado de lindes, y estas pueden presentarse como los fuelles de un acordeón.

En el Mundo Inferior, la situación es analógica a la del Mundo Superior, sólo que la primera barrera suele ser agua o tierra y existe un pasaje en forma de túnel para acceder a otras zonas de transición que resultan cada vez más fáciles de superar.

848. HARNER, Michael. *La cueva y el cosmos*. Barcelona: Kairós, 2015. p. 333

849. Ibíd. p. 123

850. Ibíd. p. 125

851. HARNER, Michael. *La cueva y el cosmos*. Barcelona: Kairós, 2015. p. 171

852. ELIADE, Mircea *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 1995. p. 131

853. HARNER, Michael. *La cueva y el cosmos*. Barcelona: Kairós, 2015. p. 140

Durante sus viajes, los chamanes cartografían en sus mentes los descubrimientos que hacen de Mundo Superior e Inferior. Los puntos de partida para estos desplazamientos al mundo extraordinario suelen ser lugares que los chamanes conocen del mundo ordinario y que equivalen al centro del universo.

Los lugares de partida para la ascensión son: *Chimeneas* y *salidas de humo, postes y árboles, cumbres de montañas*, el *axis mundi* al que se refiere Eliade, *rayos de sol* que se presentan en plano inclinado para iniciar la ascensión, o el horizonte nocturno desde el que se alcanza la *vía láctea*, también *remolinos, surtidores, tornados*. El punto de partida clásico es *el arco iris*, llamado "puente arcoíris" por los Chukchi de Siberia, o "camino arcoíris" por los Aborígenes australianos que ascienden a través de sus siete peldaños o franjas de colores[851]. Eliade también señala la ascensión a través de una *cuerda*[852].

Los lugares desde los que se inicia el descenso hacia el Mundo Inferior son agujeros en la tierra, lagos de montaña, bahías, estanques[853].

Normalmente, cada chamán tiene un punto de partida para ascender al Mundo Superior y un punto de partida para descender al Mundo Inferior. Los puntos de partida arraigan en la mente del chamán para ser utilizados con precisión a la hora de emprender su "vuelo mágico" y explorar estos mundos que resultan misteriosos y desconocidos para quien no haya experimentado un viaje similar.

En el siguiente relato, Don Juan, el indio yaqui que instruyó a Carlos Castaneda, ofrece su propia visión del otro mundo y como llegar a él.

> La cosa que hay que aprender es cómo llegar a la raja entre los mundos y cómo entrar en el otro mundo. Hay una raja entre los dos mundos, el mundo de los diableros (chamanes) y el mundo de los vivos. Hay un lugar donde los dos mundos se montan el uno sobre el otro. La raja está allí. Se abre y se cierra como una puerta con el viento. Para llegar allí, un hombre debe ejercer su voluntad. Debe, diría yo, desarrollar un deseo indomable, una dedicación total. Pero debe hacerlo sin ayuda de ningún poder ni de ningún hombre. El hombre sólo debe reflexionar y desear hasta el momento en que su cuerpo esté listo para emprender el viaje. Ese momento se anuncia con un temblor prolongado de los miembros y vómitos violentos. Por lo general, el hombre no puede dormir ni comer, y se va gastando. Cuando las convulsiones ya no cesan, el hombre está listo para partir, y la raja entre los mundos aparece enfrente de sus ojos como una puerta monumental: una rendija que sube y baja. Cuando se abre, el hombre tiene que colarse por ella. Del otro lado de esa frontera es difícil distinguir. Hace viento, como polvareda. El viento se arremolina. El hombre debe entonces caminar en cualquier dirección. El viaje será corto o largo, según su fuerza de voluntad. Un hombre de voluntad fuerte hace viajes cortos. Un hombre débil, indeciso, viaja largo y con dificultades. Después de ese viaje, el hombre llega a una especie de meseta... En la parte más alta de esa meseta está la entrada al otro mundo. Y hay una especie de piel que separa los dos mundos; los muertos la atraviesan sin ruido, pero nosotros tenemos que romperla con un grito. El viento reúne fuerza... cuando el viento ha juntado fuerza suficiente, el hombre tiene que gritar y el viento lo empuja al otro lado (...) [854]

854. CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan*. 21ª Ed. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. p. 220, 221

Una vez ha cruzado este umbral el chamán puede buscar un ayudante o espíritu aliado para ser instruido en el conocimiento. Don Juan deja clara la primera barrera que hay que traspasar, una abertura entre el mundo extraordinario y el ordinario. El estado alterado de conciencia se supone del temblor en el cuerpo y los vómitos y del ayuno y la privación de sueño. Describe un primer viaje a través del cual se accede a una meseta en la que hace mucho viento, la meseta parece ser el punto de partida, una vez allí hay una membrana o barrera que separa los dos mundos y que hay que traspasar de nuevo. "Todo lo que necesita es un empujón suave, y no que el viento lo mande al fin del otro mundo".

Mundo de las ideas. *Platón*

Las ideas son para Platón (427 – 347 a.C.) análogas al sol, fuente de luz y vida. La realidad manifiesta es una imagen sensible de una idea o arquetipo inteligible.

El mundo de las ideas es fuente de verdad, belleza y saber, las ideas son únicas, esenciales e inmutables. El mundo creado se asemeja a ellas, tiende hacia ellas, pero está sometido al cambio, a la generación y a la destrucción.

Las ideas nos iluminan de la misma manera que el sol. Son ellas la causa de "lo recto y lo bello", de la "verdad" y del "conocimiento". En el siguiente pasaje Platón trata su teoría de las ideas a través de la alegoría de la caverna, en la que los prisioneros miran las sombras, los reflejos, porque no son capaces de soportar la luz del sol, a causa del deslumbramiento que provoca la visión directa de las ideas esenciales.

> (...) Hay que comparar la región revelada por medio de la vista con la vivienda-prisión, y la luz del fuego que hay en ella, con el poder del sol. En cuanto a la subida del mundo de arriba y a la contemplación de las cosas de éste, si las comparas con la ascensión del alma hasta la región inteligible, no errarás con respecto a mi vislumbre, que es lo que tú deseas conocer, y que sólo la divinidad sabe si por acaso está en lo cierto. En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible, lo último que se

> percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas; que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública[855].

El bien, el Uno, el Ser, la belleza son, para Platón, formas distintas de denominar un arquetipo primordial, que como el sol, penetra toda manifestación. El mundo sensible está saturado de transcendencia. Los seres buenos, bellos, verdaderos lo son porque participan de la idea de bondad, de belleza y del bien.

A través de la belleza sensible, podemos, según Platón, participar de la belleza inteligible. Su imagen es un recuerdo de la belleza verdadera e impulsados por su anhelo podemos elevar nuestra percepción, arrebatarnos en la idea de la belleza divina.

El mundo inmutable de las ideas es el mundo que realmente es, del que nacen y al que se orientan todas las cosas.

Abandonar la caverna, ascender hacia la luz, no es otra cosa que abrir la mirada a la trama arquetípica y verdadera que penetra, permea y fundamenta toda realidad manifestada.

Cartografía celeste. *Dionisio Aeropagita*

En el marco de la tradición cristiana, aunque nutrido por las ideas neoplatónicas[856], Dionisio Aeropagita (482) trazó una cartografía celeste en la que una serie de tríadas angélicas entrelazadas emanan de una Fuente inagotable, inefable y numinosa. Se trata de una emanación angélica que proviene de una Fuente apofática.

La jerarquía angélica del Aeropagita es un desgranar simbólico[857] de formas e imágenes que proceden de un Manantial inagotable e inefable. El mundo sensible participa de esta Fuente de luz, sin que por ello este origen sea modificado en su unidad. Toda manifestación, en grado más o menos sutil, es, como consecuencia, símbolo, imagen que puede revelar o ocultar lo numinoso.

Dionisio plantea nueve nombres angélicos y su estructura en triadas responde a su situación con respecto a la Fuente luminosa que es su origen[858]. Todos los seres celestes están interconectados y reciben la luz del orden superior

855. ROSS, David. *Teoría de las ideas de Platón.* Madrid: Cátedra, 1997. p 89

856. María Toscano y Germán Ancochea detectan la influencia de Plotino (205-270) y de Proclo (412-485) en los escritos del Aeropagita. TOSCANO, María y ANCOCHEA, Germán. *Dionisio Aeropagita. La tiniebla es luz.* Barcelona: Herder, 2009

857. El mismo Aeropagita reconoce la necesidad de los símbolos, ante nuestra dificultad de contemplar directamente a Dios, los símbolos (desemejantes) nos invitan a su trascendencia "mediante maravillas que escapan a nuestro conocimiento" y facilitan el acceso a la contemplación del Numen

858. La primera triada, la más próxima al Numen corresponde a los querubines, los serafines y los tronos, que suelen ser representados con muchas alas y ojos. Sus nombres derivados del hebreo corresponden a sus realidades y a su situación. La palabra "serafín" equivale a inflamado o incandescente y la palabra "querubín" significa pleno de conocimiento y rebosante de sabiduría. Los "tronos" se encuentran alejados de cualquier bajeza, libres de pasión y cuidado material

para trasmitirla al orden inferior. Su potencia y perfección se va reduciendo a medida que su situación los aleja de la Fuente divina. Sólo la última triada formada por los principados, los arcángeles y los ángeles puede comunicar con los seres humanos mediante la revelación visionaria. Estos mediadores que habitan el lugar fronterizo entre lo humano y las emanaciones divinas se encargan de alentar el anhelo de lo divino y propiciar el camino de ascensión y retorno a la Fuente.

La Luz "supraesencial" es "manantial" y "foco desbordante" pero a su vez "atrae y vuelve hacia sí todas las cosas" porque todo "lo reúne, lo conserva y lo concentra"[859]. De este modo, todo ser, dependiendo de su capacidad y por participación, se eleva en un camino ascendente que revierte hacia el origen de toda emanación. Dionisio reconoce lo divino como unidad o centro que en un gesto amoroso y sobreabundante se expande, emanando luz más intensa en su proximidad al centro y más difusa y múltiple en su límite de expansión. Utiliza el símil de una rueda en cuyo núcleo todos los radios confluyen en unidad y cuya distancia crece a medida que se alejan del centro hasta la circunferencia[860].

El lugar intermedio entre el centro y la circunferencia que correspondería al mundo manifestado sería la jerarquía angélica. Pero este gesto expansivo y abierto ofrece un movimiento opuesto de concentración y de retorno. El Aeropagita dibuja de esta forma, algo más orgánico y vivo que una circunferencia, una flor viva y palpitante que se abre y se recoge al mismo tiempo y continuamente. O un ciclo como el que realiza el agua en su entorno natural que no cesa de fluir del manantial al mar para retornar a su fuente[861].

Los grabados y miniaturas medievales suelen representar la jerarquía celeste en forma mandálica y circular. Se parte de un centro que se amplía mediante diferentes circunferencias de cohortes angélicas, resultando una imagen similar de ondas expansivas a la que crea una piedra al caer sobre el agua.

Pero, más allá de esta representación expansiva y bidimensional, Aeropagita traza una imagen de esta jerarquía celeste que alude continuamente a un movimiento de descenso y ascensión, de alturas inalcanzables y profundidades insondables, de proximidad y lejanía. Entendemos, entonces, que la cartografía celeste nominada según su cercanía a lo divino no asume una proximidad espacial sino ontológica en la que lo elevado y lo profundo equivalen al principio y al fin y ambos movimientos confluyen en la unidad, en el punto central e inamovible, Fuente de toda manifestación.

859. La triada intermedia corresponde a las dominaciones, las virtudes y las potestades. La última triada está formada por los principados, los arcángeles y los ángeles.

860. AEROPAGITA, Dionisio. *Obras completas del Dionisio Aeropagita.* Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1995. "La jerarquía celeste", p. 145, 147

861. Ibíd. *Los nombres de Dios*. p. 300

Infierno, Purgatorio y Paraíso. *Dante Alighieri*

Cuando Dante Alighieri (1265-1321) nos describe el Infierno, el Purgatorio y el Paraíso en la *Divina Comedia* (1304-1321, no se limita a hacer poesía ayudado de las musas y del mismo Apolo, sino a relatar poéticamente aquello que ve.

En sus primeros desplazamientos del Cuerpo de Percepción por el Infierno y por el Purgatorio, Dante va acompañado de Virgilio, poeta a quien admira. Pero cuando alcanza el Paraíso es Beatriz, amor de juventud convertida en figura celestial, quien se convierte en su guía.

Cuando inicia su andadura, Dante afirma encontrarse "en el medio del camino" de la vida, en "una selva oscura", "un bosque salvaje, áspero y fuerte"[862]. En su descenso al Infierno, el cual tiene forma de embudo o cono invertido, encuentra a personajes antiguos y coetáneos, así como al mismo Lucifer. El castigo que sufren los moradores del Infierno no es otro que el de la privación de la visión divina.

En el Purgatorio, Dante inicia un ascenso a una montaña de laderas escalonadas que es simétrica al Infierno. Cuanto más se eleva, más se purifica su alma, más se aleja del pecado y se aproxima a la Luz.

En el canto primero de su llegada al Paraíso, Dante afirma que allí "la gloria de Quien mueve el Universo penetra y resplandece". En el Cielo, vio cosas imposibles de explicar porque "el deseo penetra tanto que la memoria ya no lo puede seguir"[863]. No obstante, Dante consigue retener en su mente, como si de un tesoro se tratara, las visiones luminosas del Cielo.

Dante concibe el universo en la forma ptolemaica, por ello el Paraíso está compuesto por nueve círculos concéntricos, en cuyo centro se encuentra la tierra. En torno a la esfera terrestre giran nueve esferas celestes encajadas una en la otra, mientras que la última las abarca todas[864].

En su viaje ascensional a través de las esferas celestes Dante se aproxima a la visión de Dios. El primer cielo corresponde a la primera estrella, la luna, espesa, sólida y pulida "como un diamante herido por la luz solar". Conforme se eleva por las distintas esferas, Dante se encuentra almas puras y lumínicas, figuras bienaventuradas, espíritus contemplativos. Jerarquía de orden celeste y terrenal que corresponde a la infinita variedad del reflejo divino.

Al llegar, junto a su amada Beatriz, al cielo más externo, origen del movimiento

862. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia.* Comentarios de J. M. Sagarra. Barcelona: Quaderns Crema, 2000. p. 9

863. Ibíd. p. 797

864. AUERBACH, Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal.* Barcelona: Acantilado, 2008



98



99

y del tiempo universal, Dante visiona un punto muy luminoso, rodeado por nueve círculos de fuego. Beatriz le explica que ese centro de fulgor luminiscente es Dios y que a su alrededor se mueven nueve coros angelicales.

Dante trata de penetrar con su mirada en el núcleo de esa Luz numinosa que, en su visión final, se le aparece en tres círculos de tres colores y una sola capacidad. Su vista se vuelve "clara y entera, entrando hacia dentro por un rayo de oro de la Alta Luz"[865] y allí, Dante queda aturdido en la inmersión de esa Luz cegadora, su visión se borra y se diluye "como aquel que sale de la batalla de un sueño, y si mantiene la pasión cualquier otro recuerdo falla", aunque su corazón continúa destilando dulzura.

Dante cumple, finalmente, su deseo, el anhelo que ha motivado su ascenso, penetrar con sus ojos en la profundidad de la Luz y disolver su voluntad en el movimiento de amor del universo.

> Faltó la fantasía en aquel momento,
> pero el deseo y la voluntad,
> marcó rutas nuevas,
> haciendo rodar igualmente
> el amor que mueve el sol y las estrellas[866].

Visiones del cielo y el infierno. *Emmanuel Swedenborg*

> *Quienes hablan con los ángeles del cielo también ven las cosas que están en el cielo, porque ven a la luz del cielo lo que rodea sus niveles más profundos. Y no sólo eso, sino que a través de los ángeles ven las cosas que están en nuestra tierra.*
>
> *¡Que sepan, al menos, que todos nacemos para el cielo, que son aceptados en el cielo todos aquellos que aceptan el cielo en sí mismo en este mundo y que quienes no lo aceptan se quedan fuera de él!*
>
> Enmanuel Swedenborg

Enmanuel Swedenborg (Estocolmo, 1688 – Londres, 1772) es conocido en la actualidad por los testimonios detallados de sus experiencias visionarias que describen sus encuentros con ángeles y espíritus. Sin embargo, y a pesar de ser hijo de un obispo luterano, Swedenborg orientó sus estudios y su carrera hacia las ciencias y publicó una veintena de tratados científicos. En 1744, a raíz de una crisis provocada por la falta de resultados de sus investigaciones físicas, sus inquietudes dan un giro total y viran hacia la metafísica. La raíz de

865. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia.* Comentarios de J. M. Sagarra. Barcelona: Quaderns Crema, 2000. p. 1187

866. Ibíd. p. 1191

este cambio de orientación surge de su intento frustrado por probar de modo tangible la existencia y la naturaleza del alma humana[867].

Con este fin, se dedica durante años al escrutinio del cuerpo humano; estudia su anatomía, la sustancia cortical, e incluso sus micro-estructuras. Alberga la idea de que si consigue profundizar su estudio hacia el interior del cuerpo, hacia su sustancia más sutil, acabará por descubrir la sustancia del alma[868].

Pero, ¿cómo probar tangiblemente la naturaleza de lo intangible? Algo debió rasgarse en el interior de Swedenborg, cuando tras años de estudio científico, esta vía no dio los resultados esperados. Su certeza de la realidad espiritual del ser humano parecía estar en él desde el inicio, lo único que hizo falta fue cambiar el punto de mira. Si los microscopios no podían probar la existencia del alma, había que buscar nuevas herramientas para su investigación. Sus nuevos utensilios fueron sus propios órganos de percepción transmutados, una "mirada abierta" y capaz de percibir lo extraordinario.

A partir de entonces, Swedenborg experimenta una serie de visiones que se dan durante el sueño, pero también en estado de vigilia[869], donde puede percibir lo numinoso "con mayor claridad y sensación directa"[870].

Si, hasta entonces, la mirada de Swedenborg, se había enfocado hacia lo exterior y tangible, de pronto cambia el foco hacia lo interior y lo insondable, para ver un cielo abierto, luminoso y poblado de ángeles y espíritus. Realidades que habían sido mostradas con anterioridad a profetas y visionarios, ahora se le revelaban a Swedenborg no a través de los "ojos corporales", sino de la "mirada interior". En palabras del mismo Swedenborg; "Me ha sido concedido estar con los ángeles y hablar con ellos cara a cara. También se me ha permitido ver, a lo largo de trece años, lo que hay en el cielo y en el infierno"[871].

Swedenborg consigue, finalmente, su propósito, demostrar, a través de su propia experiencia visionaria, la existencia de un reino espiritual, angélico e infernal, así como la inmortalidad del alma humana. Da testimonio de estas vivencias a través de la publicación de las *Experiencias espirituales* también conocido como *Diario espiritual*, de este texto se derivan otros dos textos principales; *Arcanos celestiales* y *Apocalipsis explicado*. En su obra *Del cielo y del infierno*, concebida como texto introductorio a los *Arcanos celestiales* se describe, con sumo detalle, su percepción de los mundos espirituales. Es, precisamente, en el modo en que desgrana sus experiencias visionarias donde se intuye la autenticidad de su vivencia, así como las huellas de una formación

867. Sus últimos tratados científicos ya revelan el aumento de sus inquietudes metafísicas: *Ensayo de filosofía razonada sobre el Infinito y la causa final de la creación: sobre el mecanismo del funcionamiento del alma y el cuerpo*, Dresde y Leipzig, 1734; La organización del reino del alma desde el punto de vista anatómico, físico y filosófico, Amsterdam y Londres, 1740-1741; El reino del alma desde el punto de vista anatómico, físico y filosófico, La Haya y Londres, 1744. SWEDENBORG, Emanuel. *El habitante de dos mundos*. Madrid: Trotta, 2000. p. 28

868. Ibíd. p. 34

869. A partir de 1744, Swedenborg registra un total de 98 sueños y 12 visiones. Ibíd. p. 35

870. Ibíd. p. 38

871. SWEDENBORG, Emanuel. *Del cielo y del infierno*. Madrid: Siruela, 2002 p. 107

científica, en su intento de transmitir de forma clara, ordenada y precisa un despliegue de sentidos y realidades extraordinarias.

Si bien la percepción del reino celestial de Swedenborg no es únicamente visionaria, sino también auditiva, sus escritos son ante todo imaginales. No es de extrañar, pues que fuera una influencia inspiradora para William Blake y que este consiguiera plasmar mediante la creación artística algunas de sus ideas. Como la idea de que todo en el cielo tiene forma humana; los ángeles, a pesar de no tener cuerpo material, preservan la forma humana, las comunidades angélicas vistas en la distancia tienen forma humana, incluso el cielo en su conjunto tiene forma humana.

> El cielo en su totalidad refleja un solo hombre, y es en realidad el Hombre espiritual divino en su forma e imagen suprema, el cielo se diferencia en miembros y partes, igual que una persona, a los que se atribuyen nombres similares... En general, el tercer cielo o cielo superior forma la cabeza hasta el cuello, el segundo o medio forma el torso hasta los genitales y las rodillas, y el primero o inferior forma los pies haga sus plantas y también los brazos hasta los dedos de las manos[872].

Según Swedenborg, los ángeles son espíritus desencarnados que vibran acorde de su amor a lo divino, al bien y a la verdad, y los demonios son espíritus igualmente desencarnados que vibran acorde el amor egóico y la maldad. El mundo terrenal es el "semillero" del cielo y del infierno, ya que "todos los que están en el cielo y en el infierno proceden del género humano"[873]. Son nuestros espíritus los que pueblan uno u otro según "el sentimiento de amor dominante"[874]. Somos "la forma última del modelo divino" y por ello somos "la base y el fundamento"[875]. El límite donde lo divino se detiene. El ser humano, a diferencia de los ángeles, conjuga una doble naturaleza material y espiritual.

Más allá de esta apariencia antropomórfica del cielo, Swedenborg, al describir un mapa del universo, plantea un sistema heliocéntrico, situando en el núcleo de esa irradiación de luz y amor a lo divino y en las órbitas que lo rodean a los ángeles, espíritus y demonios. Los seres más próximos al centro son los más abiertos a la luz y los más alejados los que no son capaces de recibir y contener el influjo de esa luz. En palabras de Swedenborg; "Cada cual está en la luz en la medida que la acepta"[876].

> El señor aparece en el cielo como un sol debido al amor divino que está en él y procede de él, todos allí se están volviendo constantemente hacia él. En cambio, los habitantes del infierno se mueven hacia la oscuridad y las tinieblas, que están en el lado opuesto y se apartan por tanto del Señor[877].

872. Ibíd. p. 139, 140

873. Ibíd. p. 289

874. Ibíd. p. 332

875. Ibíd. p. 282

876. Ibíd. p. 262

877. Ibíd. p. 175

878. Ibíd. p. 180

879. Ibíd. p. 205

880. BINDMAN, David. *William Blake Artista*. Madrid: Swan, 1989. p. 19

La luz a la que hace referencia Swedenborg es sinónimo de verdad divina. Se trata de una "luz verdadera" (lux) distinta de la "luz natural" (lumen). Para ver la luz, percibir el resplandor divino, es necesaria una "elevación" interior, una espiritualización tal como diría Henry Corbin. Según la propia experiencia de Swedenborg "ser elevado" a la luz del cielo es sinónimo de "ser iluminado"; "He sido elevado interiormente de forma gradual a esa luz, y cuando era elevado, mi discernimiento se iluminaba en la medida que podía captar lo que anteriormente había sido incapaz de comprender, las cosas últimas que de ningún modo pueden ser comprendidas por el pensamiento de la luz natural"[878].

El estado imprescindible para que esta elevación se produzca, para que se abran los sentidos y se rasge la visión ordinaria, es según Swedenborg, la recuperación del estado de inocencia. No se trata de un estado de inocencia o ingenuidad infantil, en la que no hay conocimiento consciente de poseerla, la inocencia a la que alude Swedenborg es una inocencia conquistada, fruto de la "voluntad y del entendimiento", es la inocencia de la sabiduría. La base de esta inocencia es el reconocimiento del "cielo interior". El saberse receptáculos, contenedores del influjo de luz. Este reconocimiento lleva al "deleite" continuo de sentirse unido a lo numinoso en nuestra naturaleza paradójica, humana y divina, a un tiempo.

La desnudez en Swedenborg es, así mismo, símbolo de inocencia, de retorno al cielo interior, al Paraíso reencontrado. Por ello afirma que hay ángeles vestidos de luz, pero los más próximos a lo divino están desnudos. "Los más inteligentes llevan vestidos que brillan como si estuvieran en llamas, otros irradian como si fueran luminosos... Sin embargo, los ángeles del cielo interior van desnudos"[879].

El mundo de la Imaginación. *William Blake*

William Blake (Londres, 1757 – 1827) fue poeta, pintor, grabador y visionario. Sabemos por su propio testimonio que a la edad temprana de ocho o diez años tuvo una primera experiencia visionaria que interpreta como una llamada hacia el mundo del espíritu. En ella percibe "un árbol lleno de ángeles, cuyas resplandecientes alas poblaban cada rama cual estrellas". También asegura en una carta escrita muchos años más tarde que, durante su adolescencia, se le apareció el poeta inglés John Milton y los profetas Ezra e Isaías y, en la madurez, lo visitaron escritores visionarios como Paracelso o Böhme[880]. Durante la muerte de su hermano Robert, Blake pudo contemplar "el espíritu liberado ascendiendo hacia el cielo a través del techo material". A partir de entonces, el espíritu de su hermano también se le presentaría en sus imaginaciones visionarias para darle consejo[881]. Sus grabados y pinturas dan testimonio a una forma de percibir el mundo impregnado de presencias angélicas y espirituales. De allí que otorgara tanta importancia a la imaginación como una vía de acceder a estas realidades extraordinarias y aparentemente ocultas.

881. Ibíd. p. 63

882. RAINE, Kathleen. *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. p. 28

883. BINDMAN, David. *William Blake Artista*. Madrid: Swan, 1989. p. 19

> Este mundo de la Imaginación es el mundo de la Eternidad; es el seno divino al que todos iremos después de la muerte del cuerpo Vegetado. Este Mundo de la Imaginación es Infinito y Eterno, mientras que el mundo de la Generación y la Vegetación es Finito y Temporal. En ese mundo eterno existen las Realidades Permanentes de Todas las Cosas que vemos reflejadas en este Cristal Vegetal de la Naturaleza[882].

Blake se adelantó a Henry Corbin y a Carl Gustav Jung, al reconocer la fuerza, el poder y la importancia tanto vital, espiritual como creadora de la imaginación. La imaginación para Blake es el mundo real, el mundo verdadero al que hay que despertar. Un lugar al que se accede una vez se han purificado las "puertas de la percepción". La imaginación es un lugar, o más bien un "no lugar", que no se encuentra atado a las dimensiones del tiempo y del espacio, equivale al cielo de Swedenborg, cuyos escritos influyeron en su obra creativa. Aunque la influencia más importante en relación a este tema pudo haberla recibido a través de las obras esotéricas de Jacob Böhme, el cual creía que la Imaginación podía ser una vía creativa y liberadora[883].

El proceso iniciático que puede experimentar cualquier ser humano que quiera tener acceso a este mundo imaginal queda ilustrado en los grabados que Blake realiza sobre la historia bíblica de Job. Y es que, a este mundo se accede únicamente tras una transformación y tras el reconocimiento de que el centro del ser humano es un núcleo espiritual y divino. La metamorfosis necesaria requiere del total abandono de ideas y aserciones preconcebidas, de toda ley y moral conocida. Hay que abandonar hasta la presunción de la inocencia, tal como se le exige a Job, para entregarse a la voluntad divina. Los grabados que Blake realiza para interpretar la historia de Job, inciden en esta exigencia total de abandono de lo aparente, de lo moralmente correcto, para poder contemplar la faz divina. Lo que separa a Job de ver y vivir realmente lo numinoso, es una vida que discurre en el orden de la ley y la moral, y que se aferra en defender una inocencia basada en haber hecho siempre lo correcto. Una inocencia que no es real porque no se basa en la sabiduría, tal como la concibe Swedenborg. La inocencia real se basa en la total entrega consciente a lo divino. Es un saber que no proviene del yo individual sino que fluye de lo numinoso. Así, Job, al defender su inocencia, defiende su vida tal como la ha

vivido hasta entonces y al aferrarse a ella, no puede vivir la transformación necesaria para abrirse a la verdadera inocencia.

Parece que Blake quiera rascar continuamente la cáscara de la vida aparente, para indicar que la verdadera vida está más allá. Y esto es así, porque él mismo lo ha visto. Cuanto más se resiste Job, más grande es la tragedia exterior que padece, pierde sus hijos, su casa, sus amigos... Sin embargo, la interpretación de Blake, insiste en que más que tratarse de una desolación exterior, se trata de una sacudida interior. Cuando finalmente Job se rinde ante sus circunstancias, cuando deja de resistirse ante la fuerza numinosa que le acorrala, consigue ver cara a cara a Dios. El grabado de Blake nos muestra a Job y a su mujer mirando una figura vibrante y divina que tiene exactamente el mismo rostro y apariencia de Job. Blake parece querer decirnos que ver a Dios, no es sino reconocer nuestro propio rostro luminoso, transmutado y divino.

Este reconocimiento de lo divino en nuestra humanidad, es según Blake, la puerta al Infinito, a la Eternidad, al Paraíso recuperado. Pero, ¿cómo describir este lugar, que por un lado es eterno e infinito y por otro es la médula del ser humano? Hemos visto que Swedenborg lo describe con sumo detalle, tal como lo vio y lo experimentó, con un despliegue de comunidades angélicas, espirituales y demoníacas, que a su vez tienen en su conjunto y en su singularidad apariencia humana. Sin embargo, Blake como persona creadora que era, quiso acercarnos al mundo de la Imaginación reinterpretando historias bíblicas, pero sobre todo, recreando su propia cosmovisión a través de un universo mitológico. Sin duda, sus personajes se mueven en el territorio de lo arquetípico, igual que los ángeles de Swedenborg, nacen de su propia experiencia visionaria. Pero si Swedenborg se limita a transmitir sus visiones, a contar su percepción del cielo tal como el es capaz de verla, Blake no sólo transcribe lo que ve, sino que es creador de imágenes, imaginero. Blake engrosa con nuevos arquetipos el inconsciente colectivo, añade nuevos seres al mundo imaginal, o en algunos casos, rescata arquetipos antiguos, confiriéndoles una nueva forma, un nuevo ser.

Así en su universo mitológico nos encontramos con el ciego Urizen, leyendo los libros de la Ley. Urizen representa la mente racional, que observa la ley natural sin dar cabida a la intuición ni al mundo de la imaginación. Se trata de un modo de entender la vida materialista, regido por las ideas de Newton o Bacon[884]. Vala, la diosa de la naturaleza cubierta por su velo. *Los*, el "profeta eterno", es el herrero que con su yunque forja y destruye el tiempo en sus calderas[885]. *Enitharmon*, la emanación de Los, se encarga de regir el espacio.

884. RAINE, Kathleen. *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. p. 80, 81

885. Ibíd. p. 83

El ardiente Orc, que aparece encadenado a una roca, es hijo de Los y de Enitharmones, la forma elemental de la vida y el genio de la libertad revolucionaria[886]. Beulah, es el mundo intermedio, un estado Paradisiático amoroso, donde es posible el descanso y la paz[887]. Golgonooza es una ciudad cuádruple y espiritual, la Londres eterna con forma de mándala[888].

Los escritos de Blake y su obra pictórica son testimonio y recreación de su experiencia visionaria, se trata de una obra que proviene del mundo de la imaginación. Para Blake este era el único arte verdadero, ya que el arte que solamente copia la apariencia de las cosas es un "arte falso"[889]. En el grabado del grupo de El Laoconte que realizó hacia el final de su vida, Blake inscribió "El Cuerpo Eterno del Hombre es la Imaginación, es decir el propio Dios... se manifiesta en sus Obras de Arte". Para Blake el arte era un tipo de práctica espiritual, una forma de meditación y las obras, las vías a través de las cuales las visiones de lo Infinito de despliegan y se materializan. En palabras de Blake "La oración es el estudio del arte. La alabanza es la práctica del arte"[890].

Las diversas interpretaciones del Juicio Final que Blake realizó dan muestra una vez más de cómo su obra creativa se nutre de la experiencia visionaria. A Blake, a menudo, se le recriminaba que no resolvía bien la anatomía de las figuras que representaba, y esto se aprecia en algunas de sus obras, sin embargo, una mirada más atenta puede notar que estos dibujos, son, en parte, transcripciones directas de sus visiones. En el Juicio Final, los cuerpos abocetados que ascienden y descienden, parecen corresponder más a cuerpos interiores, cuerpos espirituales, livianos y volátiles, que no a cuerpos físicos[891]. Ya se ha mencionado la influencia que Swedenborg tuvo en la obra de Blake, según él los espíritus, los ángeles tienen apariencia humana, aunque no cuerpo material. La idea Swedenboriana de que el cielo en su conjunto tiene forma humana, también parece latir en esta representación del Juicio Final, ya que las figuras que se elevan y caen, dan idea de moverse en conjunto, no de forma individual. Parecen corrientes de energía que ascienden y descienden en forma espiral.

Se reconoce la influencia de Miguel Angel en la representación del Juicio Final de Blake, sin embargo, Blake va más allá[892]. La obra de Miguel Ángel es algo estática, parece limitada a relatar literalmente la escena bíblica. Pero, en la obra de Blake hay una actualización de la escena, porqué hay una vivencia de ella. Para Blake el Juicio Final no es algo que sucederá en el futuro, sino una experiencia que debe experimentar el ser humano en su interior[893]. La interpretación apocalíptica de Blake, nace, de su propia experiencia interior. En sintonía con Swedenborg[894], Blake dice haber visto estos estados en su

886. SERRA, Cristóbal. *Pequeño diccionario de William Blake*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1992. p. 62

887. RAINE, Kathleen. *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. p. 85

888. Ibíd. p. 151, 152

889. Ibíd. p. 17

890. Ibíd. p. 18

891. Según apunta Kathleen Raine, para Blake "el hombre auténtico" no es cuerpo, sino espíritu. Por ello representaba "formas espirituales" intencionadamente, considerando el cuerpo como una simple vestidura del alma. Ibíd. 223

892. Reflexión planteada por Kathleen Raine en el capítulo "El apocalipsis: Blake y Miguel Ángel". Ibíd. p. 219-240

893. Ibíd. p. 220

894. David Bindman afirma que Blake leyó de los escritos de Swedenborg durante su período de fermentación espiritual, tras la muerte de su hermano Robert. BINDMAN, David. *William Blake Artista.* Madrid: Swan, 1989. p. 78

Imaginación, "desde la distancia aparecen como un Hombre, pero a medida que uno se aproxima aparecen como Multitud de Naciones"[895]. Su obra es tan dinámica y tan viva porque Blake ha visto como se mueven, como ascienden y descienden los espíritus.

Mundus imaginalis. *Henry Corbin*

La expresión latina *mundus imaginalis*, que tiene un equivalente literal en árabe *alam al-mital*[896], define un lugar mediador y "fronterizo"[897] entre el "mundo inteligible" y el "mundo sensible". Se trata de un "intermundo" en el que aparecen las visiones luminosas, emergen las profecías, habitan los seres angélicos y fluyen las ideas inspiradas.

Es el lugar que transitan los místicos cuando se encuentran en el punto medio y núcleo de su andadura espiritual, en la fase iluminativa que hemos descrito anteriormente. Sin embargo, no sólo los místicos sino también los profetas, los visionarios, los creadores y personas que se encuentran en estados alterados de conciencia por situaciones provocadas o de crisis intensas son los transeúntes de este lugar intersticial.

El estudioso del sufismo Henry Corbin (1903-1973) rescató este lugar intermedio a partir del linaje espiritual de Suhrawardi[898] (s. XII) y de Ibn Arabi,[899] y, transcendiendo el marco del que partió, supo otorgarle una dimensión universal. El mundo imaginal es el lugar del éxtasis místico y de la oración, del ritual de iniciación y del símbolo[900], así como terreno fértil para el arte y la creatividad. Finalmente, comparte características con el enfoque psicológico jungiano, en el que los arquetipos o imágenes ancestrales conforman un lugar al que Jung denominó inconsciente colectivo.

Lo que caracteriza a este territorio intermedio es su realidad intersticial, liminal y "fronteriza". Se trata de un lugar de encuentro entre dos mundos, en el que se produce un intercambio entre una realidad espiritual o celestial y otra realidad corporal o terrenal.

Sin embargo, para que este intercambio sea posible, es necesaria una entrega, una renuncia, una cesión por parte de ambas realidades. Tal como dice la fórmula sufí, el cuerpo debe espiritualizarse y lo espiritual debe corporizarse[901], es decir tomar cuerpo de imagen, "imaginalizarse"[902].

Se le denomina "mundo imaginal" porque es el lugar en el que predomina

895. RAINE, Kathleen. *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona: Atalanta, 2013. Ibíd. p. 230

896. CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996 p. 21

897. Término rescatado de la obra de Eugenio Trias y empleado por Teresa Guardans para referirse a este intermundo en su publicación; *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro.* Barcelona: Herder, 2009. p. 21

898. Sohravardî nace en Sohravard, noroeste de Irán, en 1155/549 y muere encarcelado en circunstancias no aclaradas a la edad de 36 años

899. Ibn Arabi es conocido como "el más grande de los maestros" y también como "el sultán de los gnósticos" nació en Murcia en 1165/560 y murió en Damasco 1240/638. Reseña biográfica de la introducción de Victor Pallejà en ARABI, Ibn. *Las iluminaciones de La Meca.* Barcelona: Siruela, 1996. p. 9,10

900. Precisamente, el sentido etimológico de la palabra símbolo es juntar, hacer coincidir, reunir. Un símbolo es una imagen que condensa un significado sagrado o arquetípico mediante un signo o forma concreta y sensible. Los símbolos tienen capacidad de reunir porque son mediadores, tienen fuerza intrínseca, revelan de forma codificada un sentido que va más allá de su apariencia inmediata. La intuición permite su trascendencia y el conocimiento de aquello a lo que apuntan con su signo.

901. CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio.* Madrid: Siruela, 2000 p. 13

902. CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. Madrid: Siruela, 1996 p. 22

la aparición y la visión de las imágenes, aunque los testimonios de místicos, visionarios y creadores, a menudo, también hacen referencia a la audición de voces y melodías. No obstante, no se trata de una percepción visual o auditiva fantasiosa y, en este punto, Corbin cita a Paracelso para distinguir entre el término *Phantasey*, lo imaginario o fantasioso y la *Imaginatio vera*, la verdadera imaginación. Lo que las diferencia es que quien experimenta una fantasía tiene el poder de crear las imágenes que la conforman, sin embargo, en el mundo imaginal, las imágenes tienen fuerza y entidad propias y no pueden ser modificadas por la persona visionaria.

La "imaginación vera" se activa, en el sufismo, a través del órgano del corazón. Se trata de un órgano sutil de percepción que conoce por intuición y experiencia directa, y que, a pesar de sintonizar con el órgano físico del corazón, percibe de forma metafísica. Este órgano de la visión interior, corazón imaginal, no sólo es medio de percepción, sino que apunta, a nivel microcósmico, al mismo lugar de las visiones, o "mundo imaginal".

Lugar de aparición del ángel

Sus rostros eran como el sol brillante,
sus ojos como lámparas incandescentes,
de sus bocas manaba fuego,
sus ropajes eran la incesante alabanza,
sus alas resplandecían más que el oro,
y sus manos eran más claras que la nieve.

2 Enoch 1

Los ángeles son la urdimbre del ser humano.

Abdelmumin Aya

Esta "Tierra de las visiones" es, en diversas tradiciones, como la judía, cristiana, islámica, el lugar de aparición del ángel. El ángel es la figura que se nos muestra en esta realidad espiritual como un guía, como un hermenéuta, un maestro interior que inicia al visionario en su viaje hacia el Misterio. Pero, estos seres angélicos, presencias luminosas, cuerpos espirituales, son reconocidos también como arquetipos, como rastros imaginales que indican el camino hacia el propio "origen angélico" del ser humano. Las diferentes tipologías de ángeles corresponden a gradientes de luz numinosa, eslabones que nos acercan a la Fuente de toda Luz, más o menos radiantes según su proximidad a ella. El mapa celeste que trazan sería similar al de una noche estelada. Las estrellas más luminosas son paradójicamente las más lejanas al ser humano,

pero gracias a nuestra capacidad de trascendencia son también las más próximas. Los rostros angélicos son faros nocturnos que especulan la propia búsqueda del ser humano. El rostro del ángel resulta ser el propio rostro transmutado, ya que la persona visionaria es capaz de percibir lo angélico, únicamente, cuándo ella misma se ha "angelizado".

Para volverse angélico, hay que sutilizarse, ser capaz de elevarse, franquear y atravesar el mundo imaginal. Una escalera como la que soñó Jacob (Génesis 28, 11-19) facilitaría el acceso a este lugar intermedio, situado entre el cielo y la tierra. Este vínculo por el que ascienden y descienden los ángeles, favorece el intercambio entre lo angélico y lo humano. Sin duda, si Jacob era capaz de visionarla, también era capaz de transitarla, o acaso, tal como se cuestiona Henry Corbin, "¿es posible ver sin estar allí donde se ve?"[903].

Angelofanía de *Suhrawardi*

Mediante la interpretación de los relatos visionarios de *Suhrawardi*[904] (s. XII), Corbin equipara el mundo intermedio a un pleroma de formas de luz, un mundo de ángeles-almas que provocan inspiraciones, visiones y raptos extáticos. Este mundo angélico se sitúa entre el mundo arcangélico, la primera emanación de la "Luz de luces"[905], y el mundo material. Las jerarquías angélicas denotan, principalmente, una degradación progresiva de luz, más débiles cuanto más se separan de su Origen y más intensas cuanto más se aproximan a la "Luz de luces".

Tanto el ángel como el ser humano espiritualizado manifiestan un carácter polar. Esta es la razón de que ambos puedan encontrarse en el mundo intermedio. Y es que el ángel tiene, en los relatos angélicos de Suhrawardi, un carácter intersticial y aúna en sí mismo realidades contrapuestas, "el arcángel teñido de púrpura", debe su resplandor purpúreo "a la mezcla de la luz y las tinieblas" que se da en el momento de la aurora y del crepúsculo. De igual forma, el ángel Gabriel tiene dos alas "la derecha es luz pura y absoluta" y sobre la izquierda "se extiende un ensombrecimiento tenebroso semejante a la penumbra rojiza"[906].

Por su parte, el ser humano, mediante su capacidad de acceder al mundo visionario, constata su carácter ángelico y corporal, celeste y terrenal. A esta unidad dual, Henry Corbin la denomina "biunidad"[907] término que reconoce nuestra doble naturaleza en una unidad conciliadora.

903. CORBIN, Henry. *La imaginación creadora.* Barcelona: Destino, 1993. p. 115

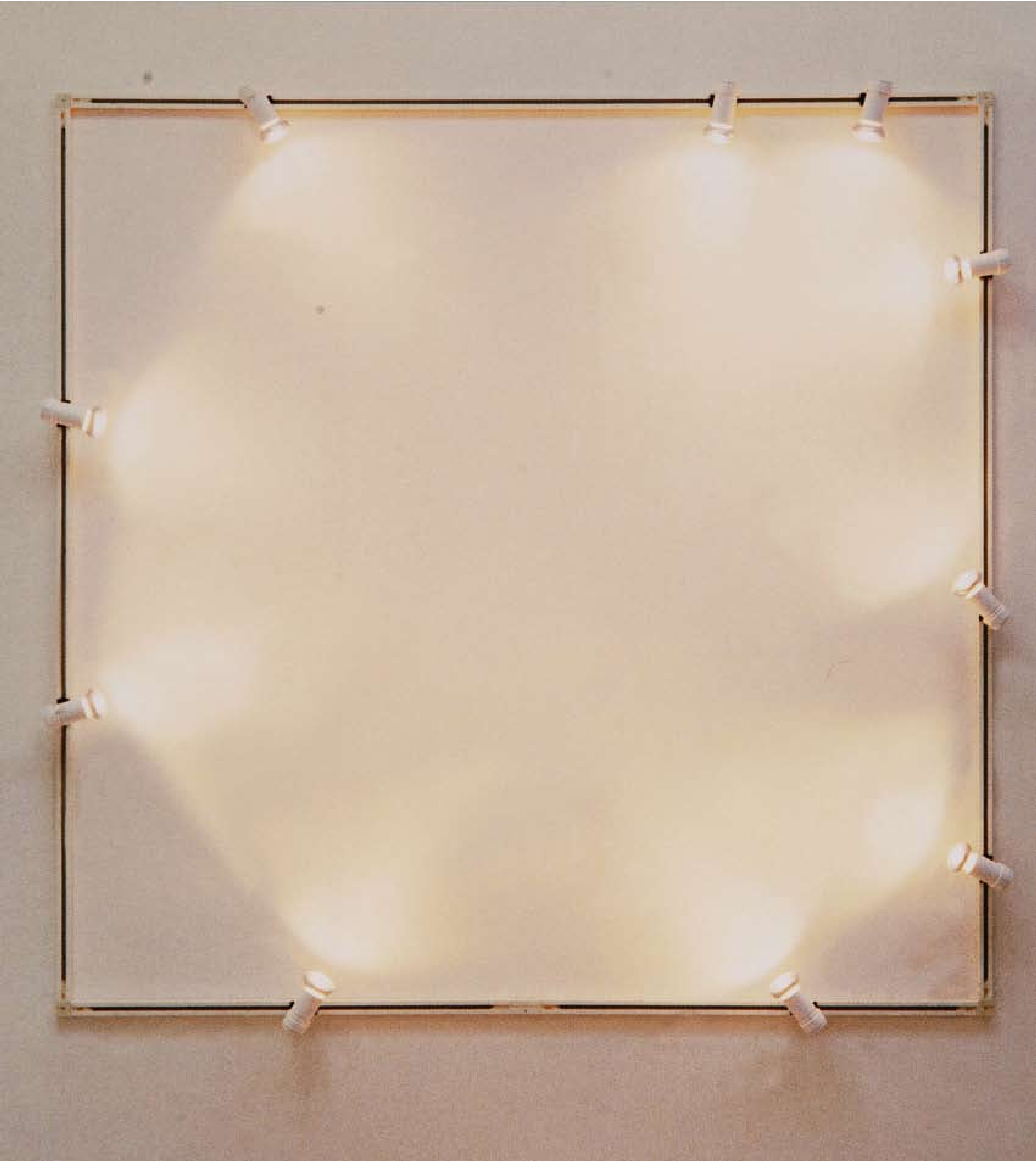
904. "Suhrawardi restauró en Irán la filosofía de la Luz y la angeología de la antigua Persia, su esquema del mundo se estructuró en torno al mundo de las Formas imaginales, mundo intermedio en el que se efectúan las transmutaciones de lo efímero en símbolos espirituales...". CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste.* Madrid: Siruela, 1996. p. 45

905. En la jerarquía angélica planteada por Sohravardî el punto álgido y supremo es la "Luz de Luces" de la que se proyectan y emanan sucesivos grados de luminiscencia. Ibíd. p. 82

906. CORBIN, Henry. *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual.* Barcelona: Destino, 1995. p. 28

907. CORBIN, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabi.* Barcelona: Destino, 1993. p. 262

100





101

Los arquetipos y el inconsciente colectivo. *C. G. Jung*

Carl Gustav Jung (Suiza1875-1961), al igual que Henry Corbin, supo intuir un lugar imaginal que traspasaba las lindes del ser humano individual. Un territorio universal que se urdía con mitos y arquetipos[908].

Jung distinguió entre el inconsciente personal, que correspondería a un estrato superficial de la persona y el inconsciente colectivo que se sitúa a un nivel más profundo y que no se origina a partir de la experiencia del individuo sino que sus contenidos son los mismos en todas las partes del mundo y en todos los individuos[909].

Estos contenidos colectivos y arquetípicos son innatos. El ser humano nace inconsciente pero no llega al mundo como "una tabula rasa" sino que trae consigo "sistemas que están organizados y listos para funcionar de manera específicamente humana"[910]. Igual que "los instintos migratorios y de construcción de nido de los pájaros" se heredan en el nacimiento, la naturaleza colectiva del ser humano no es aprendida de forma individual.

Jung demostró que los arquetipos, las ideas o imágenes primordiales, no se difunden únicamente por la tradición y el lenguaje, "sino que pueden volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influidos por ninguna transmisión exterior"[911].

La aportación de Jung al estudio de la psique humana, mediante el descubrimiento del inconsciente colectivo y las imágenes arquetípicas fue clave en la etapa inicial del psicoanálisis y su investigación fue reconocida en el ámbito científico. Su faceta más espiritual, visionaria y creadora se mostró en parte con la biografía *Recuerdos, sueños y pensamientos*[912] que se publicó en la última fase de su vida. Sin embargo, es la reciente publicación de *El Libro Rojo*[913] de Jung, la que pone de manifiesto una intensa y continua exploración de los mundos internos e invisibles, no sólo mediante su interés por la alquimia y la mitología, sino a través de su propia experiencia onírica y visionaria. El dibujo, principalmente mandálico, y la escultura ayudaron a Jung a entender y ordenar estas vivencias que, según él mismo afirma, fueron el caldo de cultivo de todos sus estudios psicológicos y publicaciones científicas[914].

Desde niño, Jung había estado atento a sus sueños y visiones y en su juventud se dejó guiar por ellos para tomar decisiones vitales. Ya entonces reconoció en las imágenes oníricas un poder y una fuerza imaginal que iban más allá de él y que identificó como numinosa. En contraposición con el ambiente religio-

908. Término platónico que utiliza Jung para referirse a los contenidos del inconsciente colectivo por su carácter arcaico y primitivo. Si bien Freud (1856-1939) había notado el carácter arcaico-mitológico de lo inconsciente, fue Jung quien profundizó en él y descubrió como, en ocasiones, emergían imágenes que sobrepasaban al individuo, y empezó a intuir su carácter universal. JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós Psicología Profunda, 2001. p. 11

909. Ibíd. p.10

910. STEIN, Murray. *El mapa del alma según Jung.* Barcelona: Luciérnaga, 2004. p. 124

911. JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo.* Barcelona: Paidós Psicología Profunda, 2001. p. 73

912. JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos.* 6ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1991

913. JUNG, Carl Gustav. *El Libro Rojo.* Buenos Aires: El Hilo de Ariadna Malba-Fundación Costantini, 2010

914. "Los años en que ya trataba de aclarar las imágenes internas constituyeron la época más importante de mi vida en que se decidió todo lo esencial. Entonces comenzó todo y las posteriores particularidades son sólo complementos y aclaraciones. Toda mi actividad posterior consistió en perfeccionar lo que brotó del inconsciente, y que comenzó inundándome a mí. Constituyó la materia prima para la obra de mi vida". JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos.* 6ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. p. 207

so y eclesiástico en el que creció, tenía la certeza de tener una experiencia del Numen y de conocerlo a través de su mundo onírico y visionario[915].

Fue, precisamente, un sueño que impresionó a Jung, el que le llevó a pensar que las imágenes que lo conformaban estaban vivas y que, en esta ocasión, no se trataba de posos de antiguas experiencias personales, tal como creía Freud.

La hipótesis de que en el sueño emergían unas imágenes vivas, que tenían entidad propia y que no se trataban de residuos muertos de su vida pasada, le llevó a formular *a posteriori* la teoría de los arquetipos. Un año más tarde, una visión significativa que duró aproximadamente una hora sobrecogió a Jung y le causó gran malestar mientras se encontraba sólo de viaje:

> Ví una espantosa inundación que cubría todos los países nórdicos y bajo el nivel del mar entre el mar del Norte y los Alpes. La inundación comprendía desde Inglaterra hasta Rusia y desde las costas del Mar del Norte hasta casi tocar los Alpes. Cuando llegó a Suiza vi cómo las montañas crecían más y más, como para proteger nuestro país. Tenía lugar una terrible catástrofe. Veía una ola amarilla, los restos flotantes de la obra de la cultura y la muerte de incontables miles de personas. Entonces el mar se trocó en sangre[916].

Dos semanas más tarde la visión se volvió a repetir de forma intensificada, además oyó una voz interna que decía: "Míralo, es completamente real y así será: de esto no hay duda"[917]. Entre la primavera y el verano de 1914 tuvo un sueño que se repitió tres veces en el que un frío ártico sobrevenía en pleno verano dejando el país helado.

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, Jung consiguió entender el sentido premonitorio de sus visiones y sueños. Este hecho significativo, no sólo reforzó su hipótesis de que ciertas imágenes transcendían al individuo, sino que comenzó a tener la sensación clara de estar sometido a una voluntad superior[918].

Jung reconoce el poder extraordinario de los arquetipos, así como su carácter "espiritual" o numinoso. "Suele ocurrir que el arquetipo aparezca en forma de espíritu en los sueños o en las fantasías e inclusive que se comporte como un fantasma"[919].

Este parece ser el caso de la experiencia de Jung con una figura arquetípica que se le apareció en un sueño y al que llamó Filemón.

915. "No dudé nunca de que era Dios o el diablo el que así hablaba y actuaba, pues sentía claramente que yo no era quién para imaginarse tales pensamientos e imágenes". Ibíd. p. 59

916. Ibíd. p. 182, 183

917. Ibíd. p. 183

918. Ibíd. p. 184

919. STEIN, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Barcelona: Luciérnaga, 2004. p. 138

> Era un anciano con astas de toro. Llevaba un traje con llaves y sostenía una de ellas como si estuviera a punto de abrir la verja de un castillo. Era alado y sus alas eran las del alción con sus colores característicos[920].

Con el fin de comprender la imagen del sueño Jung la pintó. Mientras se ocupaba de ello se encontró a orillas del lago de su jardín un alción muerto. Dado que se trata de un pájaro, que se encuentra muy raras veces en las cercanías de Zurich, Jung se sintió como "alcanzado por un rayo".

Filemon era una suerte de guía alado, un gurú, o un mensajero superior y misterioso. Mantuvo con él conversaciones y le hablaba de cosas que Jung no había imaginado saber. Las ideas de Filemon poseían "vida y voz propias" y lo transcendían como ser humano individual.

A estas intuiciones surgidas de su experiencia personal mediante sueños y visiones, se suma su investigación empírica con pacientes. Para poder interpretar las imágenes que emergían de ellos, Jung recopiló y relacionó una gran cantidad de "mitos, cuentos de hadas y motivos religiosos" de todos los lugares del mundo. Quedó asombrado al descubrir el paralelismo que existía entre los relatos y las imágenes de la mitología egipcia, de las tribus aborígenes de Australia y de los pueblos nativos de América[921]. Las semejanzas evidentes de los relatos mitológicos le llevaron a detectar la estructura de un entramado universal y arquetípico.

La imaginación activa

> *¿Cómo puedo obtener el saber del corazón?*
> *Sólo puedes obtener ese saber si vives tu vida por completo.*
> *Vives tu vida por completo cuando vives también*
> *lo que nunca has vivido aún*
> *y que hasta ahora sólo dejaste vivir y pensar a otros...*
> *No puedes huir de ti mismo.*
> *Esta todo el tiempo contigo y busca realización.*
>
> Carl Gustav Jung. *El Libro Rojo*

Jung ideó un método para acceder al inconsciente colectivo mediante la imaginación activa y, en la línea de Henry Corbin[922], supo reconocer la importancia de la imaginación como medio de acceso al lugar imaginal, simbólico y arquetípico del inconsciente. Si bien Jung utiliza al inicio la palabra fantasía que Corbin, siguiendo a Paracelso denosta, finalmente, se decanta por el término "imaginación activa" para referirse a un tipo de pensamiento asocia-

920. JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. 6ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. p. 190

921. STEIN, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Barcelona: Luciérnaga, 2004. p. 128

922. Ambos coincidieron el los encuentros anuales que se celebraban en el Circulo Eranos. Se trataban de unos encuentros científicos y filosóficos que se celebraban anualmente en Ascona (Suiza). Olga Fröbe-Kapteyn fue su fundadora y anfitriona, no obstante fue, precisamente Rudolf Otto el que escogió en nombre para los encuentros. En griego eranos, significa comida en común , comida frugal donde cada uno aporta su parte, celebración compartida. http://wilkipedia.org/CírculoEranos [Documento en línea. Consulta: 23 febrero 2013]

tivo, simbólico y mitológico que más que ser creado con el esfuerzo personal viene dado y que recuerda a la “imaginación vera” del sufismo.

La técnica para activar la imaginación consiste en “practicar sistemáticamente la suspensión de la atención crítica, con lo que se produce un vacío en la conciencia”[923]. Se trata de concentrarse en un estado de ánimo y permitir que se vuelvan conscientes todas las imágenes que aparezcan en conexión con él mediante un proceso lúdico de asociación libre.

Este método volvía consciente y más comprensible un estado de ánimo en particular y de ello resultaba un efecto terapéutico y vitalizante. Después se propiciaba que los pacientes dibujaran, pintaran, esculpieran o realizaran alguna otra actividad creativa.

Cuando Jung se dio cuenta de que la imaginación activa era una forma de forzar el acceso al inconsciente personal y colectivo, la puso en práctica mediante anotaciones de ideas, sueños, visiones arquetípicas y dibujos en unas libretas que llamó *Libros Negros*. Más tarde, Jung completó y elaboró estos libros transfiriéndolos caligráficamente, junto con ilustraciones en un libro rojo encuadernado al que llamó *Liber Novus*.

Los dibujos que Jung realizó en estas libretas eran principalmente mandálicos. La forma mandálica le atraía sobremanera, ya que conseguía centrarlo en momentos de turbación. Mediante esta forma arquetípica de lo macrocósmico, conseguía representar la naturaleza microcósmica.

Jung reconoció que todos los pasos de su vida lo conducían hacia el centro como un lugar numinoso y que el desarrollo de su propia persona no era lineal sino de “circunvalación”. De nuevo un sueño le llevó a entender e interpretar la forma mandálica como “una ventana a la eternidad”[924]. Jung se encontraba en una ciudad oscura, sucia e invernal cuyos barrios se distribuían de forma radial alrededor de un centro en el que se hallaba un estanque redondo y una pequeña isla que resplandecía a la luz solar. En la isla había un hermoso magnolio florecido que era como si estuviese al sol y emanara luz al mismo tiempo. Este sueño confirmó su intuición del centro como lugar de encuentro entre el ser humano y su sentido numinoso. “Por el sueño comprendí que el Uno Mismo es un principio y un arquetipo de la orientación y del sentido”[925]. Este sueño satisfizo a Jung al verse reflejado y completado y representó la cima del desarrollo de su conciencia. Tras este sueño dejó de pintar y dibujar mándalas.

923. JUNG, Carl Gustav. *El Libro Rojo*. Buenos Aires: El Hilo de Ariadna Malba-Fundación Costantini, 2010. p. 210

924. Ibíd. p. 204

925. Ibíd. p. 206

Para Jung el dibujo o la escultura en piedra tenía un efecto liberador[926] y por ello se convertía en un medio de sanación y autoconocimiento, un instrumento para que pudieran emerger los mundos internos e inconscientes.

El campo akáshico. *Ervin Laszlo*

En la antigua tradición India, la palabra sánscrita *Akasha* siginficaba “cielo cósmico”, algo similar a lo que nosotros entendemos como espacio, sólo que *Akasha* se refiere ante todo a “las supremas esferas de la vida y la existencia”[927].

Los videntes hindúes creían que todas las cosas surgían y descendían posteriormente a una fuente cósmica, que ellos denominaban *Akasha*. Era considerado el primero y fundamental de los cinco elementos; aire, fuego, agua y tierra, abarcaba sus propiedades y “conservaba los vestigios de todo cuanto había sucedido en el espacio y el tiempo”[928]. Para estos sabios hindúes *Akasha* era la memoria perdurable del cosmos o los, también llamados *Registros Akáshicos*.

Según lo describe Swami Vivekananda en su obra *Raja Yoga*, ”*Akasha* es la existencia omnipresente que todo lo impregna. Todo lo que tiene forma, todo lo que es resultado de una combinación, se desarrolla a partir de este *Akasha*”[929]. Akasha es tan sútil que no es posible percibirlo con los sentidos ordinarios, dice Vivekananda. Sólo cuando toma forma, cuando se materializa, podemos percibirlo como el mundo que nos rodea.

Este sustrato que conecta, interrelaciona y es fuente de todo lo que existe también se expresa metáforicamente en el *Avatamsaka Sutra*, con la imagen poética del collar del dios védico Indra: “En el cielo de Indra, se dice que hay una red de perlas de tal modo dispuesta que, si miras una de ella, ves todas las demás reflejadas en ella. Del mismo modo, cada objeto del mundo no es simplemente él mismo, sino que en él se hallan todos los demás objetos y, de hecho, es todo lo demás”[930].

En 1907, el inventor Nicolas Tesla escribió un artículo que no llegó a publicarse en el que recuperó la idea de *Akasha*. Tesla hablaba de un “medio original” que llenaba el espacio como un éter portador de luz.

En la actualidad, Ervin Laszlo[931] defiende un nuevo *Paradigma Akáshico* que reconoce la dimensión oculta del universo, un elemento fundamental del

926. JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños, pensamientos*. 6ª Ed. Barcelona: Seix Barral, 1991. p.182

927. LASZLO, Ervin. *La experiencia akásica. La ciencia y el campo de la memoria cósmica*. Barcelona: Obelisco, 2014. p. 9

928. Ibíd. p. 10

929. Ibíd. p. 10

930. Ibíd. p. 241

931. Ervin Laszlo (1932) es doctor en Filosofía de la Ciencia, con cuatro doctorados Honoris caus. Fue un niño prodigio, virtuoso del piano que a los nueve años debutó con la Filarmónica de Budapest, su ciudad de nacimiento.









cosmos. Tal como existe una dimensión manifiesta y observable, existe una dimensión oculta del mundo. *Akasha* es esta dimensión aparentemente invisible. Laszlo compara *Akasha*, la información, con el *software* de un ordenador. Este *software*, a pesar de ser "inobservable" es el que rige los procesos del mundo[932]. El campo akáshico puede compararse también con la red del collar de Indra, cuyos finos hilos son reales a pesar de ser invisibles. El campo, como el collar, opera de forma holográfica de modo que toda la información está presente en todos los puntos.

La dimensión oculta

Los filósofos de la antigúa Grecia contemplaban de forma intuitiva esta dimensión oculta, invisible y profunda de la realidad. Pitágoras sostenía la existencia del *Kosmos*, Platón, como hemos visto, *el Reino de las Ideas* y Plotino, *el Uno*. Para estos pensadores místicos el mundo aparente era ilusorio y, sin embargo, su dimensión fundamental era eterna e inmutable.

En la edad moderna, Giorgano Bruno, afirmó que el universo estaba cubierto por una substancia invisible que denominó *aether* o *spiritus*. Y en el s. XIX Jacques Fresnel también sostuvo la idea de un medio invisible, el *éter*, que impregnaba el espacio[933].

Al llegar el s. XX las mediciones de la luz de Michelsen y Morley y la teoría de la relatividad de Einstein, provocaron que la ciencia descartara el éter como un medio que cubre el espacio y transporta la luz[934].

Sin embargo, el éter volvió a ser considerado por la física cuántica, cuando los físicos teóricos empezaron a estudiar los campos y fuerzas de la naturaleza hasta sus orígenes comunes de un campo unificado.

El campo unificado es tanto "el terreno original, como el destino último, de todas las cosas que surgen y evolucionan en el espacio-tiempo"[935].

El pleno cósmico

En el presente, los científicos más destacados están descubriendo una dimensión más profunda de la naturaleza. Esta dimensión invisible está relacionada con lo que en un inicio se llamaba equivocadamente "vacío cuántico". Sin embargo, la física cuántica ha descubierto que el espacio

932. LASZLO, Ervin. *El paradigma akáshico. (R)evolución en la vanguardia de la ciencia.* Barcelona: Kairós, 2013. p. 84

933. Ibíd. p. 77

934. Ibíd. p. 78

935. LASZLO, Ervin. *La experiencia akásica. La ciencia y el campo de la memoria cósmica.* Barcelona: Obelisco, 2014. p. 9

no es vacío ni pasivo; "es una plenitud llena y activa"[936].

Este pleno cósmico, que los visionarios hindúes ya percibieron hace miles de años, es la matriz cósmica que genera y conecta todo cuanto existe. El universo es un sistema evolutivo orgánicamente conectado y repleto de energía. La materia que tendemos a percibir de forma ordinaria como algo sólido, esta conformada por cuantos, partículas de energía que son más ondas que corpúsculos. "Las partículas, las estrellas, los planetas, las rocas y los organismos vivos no son otra cosa que ondas que se encuentran, propagan e interactúan en un medio subtendido"[937].

Laszlo, siguiendo la tradición hindú y perenne, afirma que la matriz *akáshica* que abarca todas las cosas es lo real. Las cosas son secundarias, manifestaciones de *Akasha*.

La experiencia akáshica

Para percibir esta dimensión oculta y profunda que conecta y sustenta todo cuanto existe, es necesario un cambio de percepción. La experiencia *akáshica* se vive con los sentidos interiores. Es el Cuerpo de Saber el que accede a este campo de memoria y conocimiento.

Lazlo explica este tipo de percepción *no local*, efectos físicos que se difunden instantáneamente, a través de un sistema cuántico macroscópico cerebral. Dado que las estructuras del cerebro son de una dimensión cuasi-cuántica, pueden recibir y transmitir efectos sutiles basados en la resonancia cuántica, como presentimientos, imágenes, corazonadas e intuiciones[938].

Hemos visto algunos de estos modos de percepción que van más allá del cerebro y del cuerpo; visualizaciones artísticas, intuiciones creativas, experiencias cercanas a la muerte, visiones oníricas, sanaciones milagrosas, recuerdos de vidas pasadas…

Las personas que viven este tipo de experiencia se sienten en conexión con un campo de información y memoria que los transciende. Los chamanes, sanadores y profetas han accedido a este tipo de registro *akáshic*o desde tiempos primitivos, a través de sus propios ritos y vías de alteración de la conciencia. El mundo occidental actual tiende considerar estas experiencias como ilusiones o fantasías. Sólo las personas creadoras, creativas, sensitivas y espirituales están abiertas a este tipo de experiencia.

936. LASZLO, Ervin. *El paradigma akáshico. (R)evolución en la vanguardia de la ciencia.* Barcelona: Kairós, 2013 p. 122

937. LASZLO, Ervin. *El cambio cuántico.* 2ª Ed. Barcelona: Kairós, 2010. p. 125

938. LASZLO, Ervin. *El paradigma akáshico. (R)evolución en la vanguardia de la ciencia.* Barcelona: Kairós, 2013. p. 94

Masami Saionji y el manantial del universo

Entre los muchos relatos y experiencias que Laszlo recopila en su obra reciente *La experiencia akáshica*, el caso de Masami Saionji[939] es especialmente significativo por su capacidad clarividente. Siendo joven Masami enfermó gravemente y estuvo a punto de morir. Durante su enfermedad experimentó visiones grotescas que finalmente dejaron paso a la visión de una luz cálida y amorosa que se manifestó como su guardiana.

> Tras esta experiencia cercana a la muerte adquirí una profunda sensación de la infinitud del universo. Tomé plena conciencia de que existe realmente un manantial de vida –una extensión de potencial ilimitado- en el origen del universo. Instante a instante, todos y cada uno de nosotros y nosotras estamos sustentados por la energía vital que se nos emite continuamente.
>
> Después del Big bang, el manatial del universo irradió diversos campos de vida: vida mineral, vida vegetal, vida animal, vida humana, etc. A la vida humana se le infundió la capacidad creativa, la habilidad para generar campos creativos. Y estamos creando constantemente, tanto si lo pretendemos como si no. Para los seres humanos, existir significa crear.
>
> Cuando los seres humanos se confundieron y comenzaron a crear condiciones inarmónicas, el manantial del universo irradió nuevos campos de vida divina cuyo propósito era proveer de amor y de guía a los seres humanos. Estos campos se pueden describir como "ángeles guardianes" o "espíritus y deidades guardianas". Desde que tuve aquella experiencia cercana a la muerte he sido consciente, permanentemente, de la presencia de estos seres protectores.
>
> Incluso ahora, el manantial del universo está enviando energía en todo momento a los seres humanos. No envía un tipo de energía a una persona y otro tipo de energía a otra. Envía el mismo tipo de energía a todo el mundo. Lo que es diferente es el modo en que cada persona utiliza esta energía (...)
>
> En cualquier momento, un ser humano puede recibir energía nueva desde el manantial del universo. Sin embargo, para recibir esta energía prístina, nuestros pensamientos tienen que conectar con ella[940].

Desde los diecinueve o veinte años, tras la experiencia cercana a la muerte y su encuentro con la luz protectora, Masami es capaz de percibir la espiritualidad de cada persona. Escucha de forma natural las voces de las plantas, de los animales y de otros seres vivos, siente sus alegrías y sus pesares con gran nitidez.

Cuando mira a las personas ve su apariencia física pero, al mismo tiempo, percibe los campos de energía creativa que generan. "Los pensamientos, palabras y emociones que emiten los seres humanos a cada instante fluyen constantemente desde su cuerpo, formando campos creativos que se ven en diversos colores, formas y contornos" afirma Masami. Emociones como la felicidad y el afecto aparecen con colores brillantes con un halo envolvente y radiante. En cambio, las emociones como la preocupación, el miedo y el resentimiento muestran colores turbios y se adhieren a la persona de forma afixiante, asegura Masami.

Por ello, con nuestros pensamientos y emociones estamos creando continuamente un campo energético que a su vez interactúa y comunica con otros campos. El campo creativo se acaba formando cuando se emiten varios pensamientos de un mismo tipo. A su vez, si formamos un campo creativo positivo este atraerá a otros campos de su mismo resonancia energética. Lo mismo ocurrirá si el campo creativo es negativo.

La fuente del universo rebosa energía pura en todo momento, es la energía *akáshica* que sustenta la vida. Según Masami, recibimos suministros constantes de esta energía universal y le damos forma a través de nuestros pensamientos, palabras y emociones. Este es el proceso de la creación, el mismo proceso que viven los creadores al traducir y manifestar de forma consciente sus visiones del *Cielo y del Infierno*, del *mundo de las Ideas*, *mundo Imaginal* o *arquetípico* o de los *campos akáshicos*.



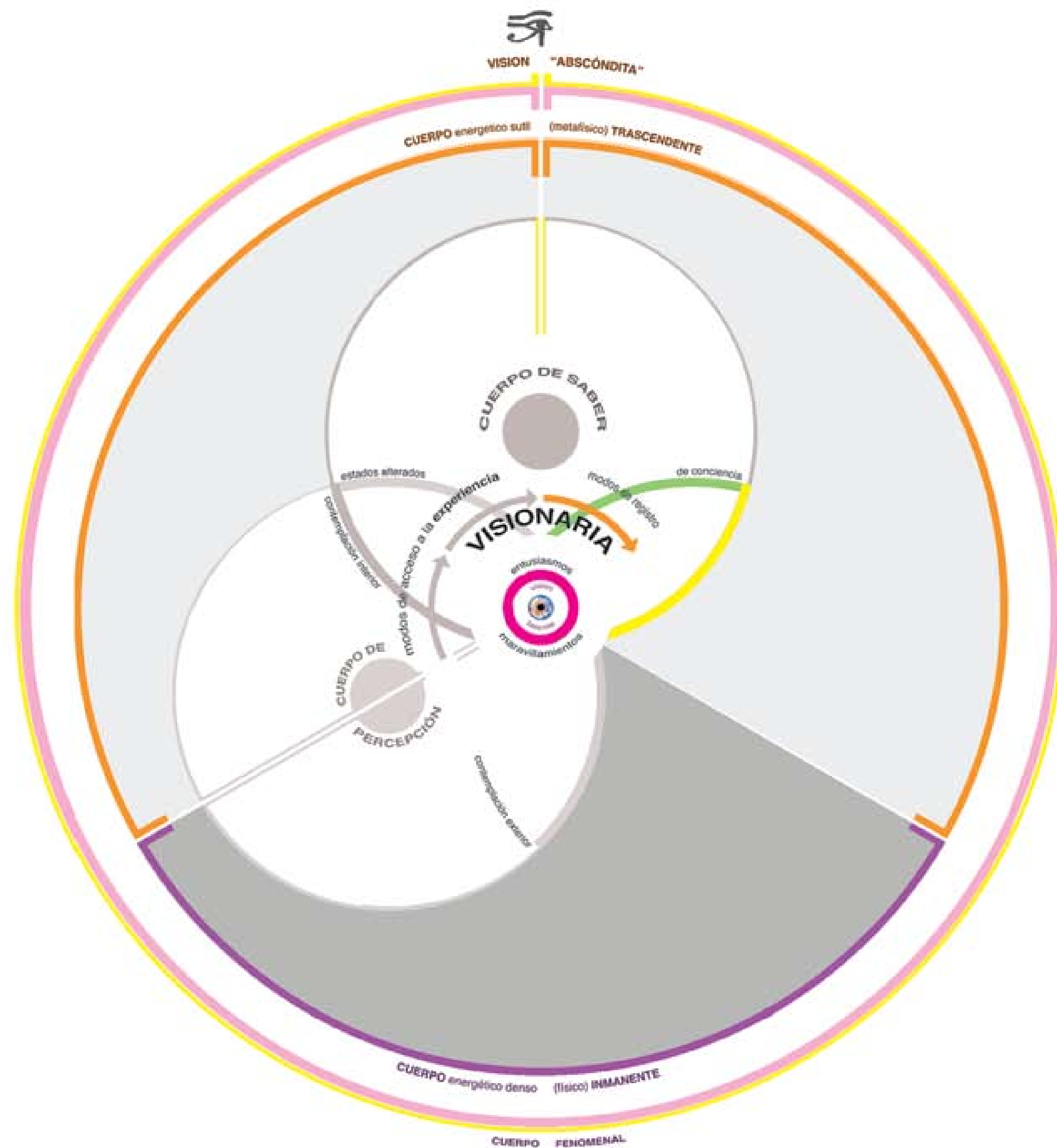
939. Masami Saionji nació en Tokio, Japón y es presidenta de la Goi Peace Foundation y de la World Peace Prayer Society (Sociedad de Oración por la Paz Mundial). Aunque es descendiente de la familia real Ryukyu de Okinawa, prosigue el trabajo de su padre adoptivo, Masahisa Goi, que puso en marcha un movimiento por la paz mundial. LASZLO, Ervin. *La experiencia akásica. La ciencia y el campo de la memoria cósmica.* Barcelona: Obelisco, 2014. p. 171

940. Ibíd. p. 175



MODOS DE REGISTRO DEL CUERPO DE SABER

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



Transmitir el entusiasmo

En los capítulos anteriores hemos expuesto dos aproximaciones entre la creación y la experiencia visionaria de nuestro diagrama; en la primera, el Cuerpo de Percepción activa la sensitividad en todos sus modos de acceso y se transciende en el Cuerpo de Saber y, en la segunda, después de este acceso y en plena experiencia visionaria, el Cuerpo de Percepción se transforma en Cuerpo de Saber.

La profundidad, intensidad y cualidad de esta transformación depende tanto del modo de acceso a ese estado transformado y de sus cualidades, como de las cualidades de conciencia del visionario. De ellas depende el que dicha experiencia y la experiencia de la experiencia permanezcan o dejen un rastro vívido, transformando de este modo la conciencia de la persona afectada. Cuanto más ésta se haya preparado para esa transformación, cuanto más haya sido de algún modo iniciada, tanto más soportará la presión de ese estado de saber y tanto más, desde ese estado de pleno entusiasmo, podrá manifestar la vivencia de esa experiencia.

Entusiasmarse es etimológicamente estar inspirado por el *theos*, en definitiva estar inspirado por la luz. Al entusiasmo se le define originariamente como el estado de intensa excitación espiritual en que estaban las sibilas o sacerdotisas dotadas del espíritu profético o precognición al pronunciar los oráculos.

Así pues, en esa conciencia, no sólo alterada y aumentada por el ascenso del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber sino ya transformada, es cuando se da la posibilidad de manifestación de lo que se vive, del saber vívido que se experimenta con el Cuerpo de Saber. Esa manifestación puede darse desde ese mismo estado siguiendo una determinada cadencia de registro para no perder la comunión con ese saber en un constante ascender y descender. De ahí que el ritmo narrativo de la manifestación sea pronunciado musicalmente o gráficamente en el seno de una danza psico-física, o bien la manifestación se desarrolla con posterioridad a la experiencia con lo cual se presenta como vivencia de comunicación.

En cualquier caso, con la manifestación se ejecuta un modo de registro de esa experiencia, ese modo de registro acaba siendo fruto de un esfuerzo que deviene la experiencia de la experiencia. Dicho modo de registro, como tal, precisa de una modalidad de soporte tanto en su materialidad como en su código de transmisión. El primero depende de la sustancia o substancias que se usen para su fijación material, en definitiva, para su registro como modo de

941. JORI, Josep Maria. Programa de doctorado "Arte y Pensamiento", presentado para las oposiciones de Cátedra en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, 1994

expresión. El segundo dependerá de los lenguajes de expresión codificados que el contexto, lugar y momento proporciona.

Como consecuencia de la vivencia transformada, los visionarios, a menudo, también transforman, por la necesidad expresa del entusiasmo, los modos de registro tanto en los aspectos de la sustancia como en los códigos convenidos de lenguaje. Así actúan como creadores y devienen autores, etimológicamente los que hacen crecer, es decir aumentan las prácticas de los modos de registro y, por su vivencia, el acerbo de experiencias de asedio de la Realidad, de experiencias del Cuerpo de Saber.

El registro se da en primera instancia en el interior del propio autor, con lo cual va consolidando una memoria de esa experiencia que dará lugar al desarrollo de un Cuerpo de Conocimiento interior y genuino. Todo lo manifestado y transmitido por tanto, también consolidará en Cuerpo de Conocimiento compartido, común y vivo. Llegados a este punto, vamos a discernir sobre estos últimos aspectos insinuados a partir de la vivencia.

La verdad de la interpretación

El término vivencia se tradujo de la palabra alemana *Erlebnis*, que a su vez es una formación secundaria de la palabra *erlebem*.

> *Erlebem* significa "estar todavía en vida cuando tiene lugar algo". A partir de aquí la palabra *erleben* adquiere un matiz de comprensión inmediata de algo real, en oposición a aquello de lo que se cree saber algo, pero a lo que le falta la garantía de una vivencia propia, bien por haberlo tomado de otros, o por haberlo simplemente oído, bien por ser inferido, supuesto o imaginado. Lo vivido *das Erlebte* es siempre lo vivido por uno mismo.
>
> Pero al mismo tiempo, la forma *das Erlebte* se emplea también en el sentido de designar el contenido permanente de lo que ha sido vivido. Este contenido es como un resultado o efecto, que ha ganado permanencia, peso y significado respecto a los otros aspectos efímeros del vivir. Es claro que estas dos direcciones de significado subyacen simultáneamente a la formación *Erlebnis*: por una parte la inmediatez que precede a toda interpretación, elaboración o mediación, y que ofrece meramente el soporte para la interpretación y la materia para su configuración; por la otra, su efecto, su resultado permanente[941].

En su obra *Das Erlebnis und die Dichtung*, Wilhelm Dilthey señala que junto a las ciencias naturales aparecieron las ciencias mentales y las espirituales; "la historia, la economía nacional, las ciencias jurídicas y del estado, la ciencia

942. Ibíd.

de la religión, el estudio de la literatura y de la poesía, del arte y de la música, de los sistemas y de las visiones filosóficas del mundo y, finalmente, de la psicología"[942]. Dichas ciencias del espíritu se basan en el vínculo que existe entre "vivencia, expresión y comprensión". La expresión o registro de la vivencia es necesaria para su comprensión, pues a través de estas manifestaciones externas puede uno contemplar con el ojo de la mente aquella vivencia que las inspiró.

La autorreflexión de las ciencias del espíritu, que a lo largo del s. XIX acompañó a su configuración y desarrollo, está dominada por el modelo de las ciencias naturales en el sentido de que la "ciencia del espíritu" sólo adquiere sentido en plural, en analogía a las ciencias naturales. Del mismo modo que las ciencias naturales proceden de la antigua denominación de filosofía natural, cuando la "visión" interior cede terreno a la "visión" exterior debido a la aparición de la lente macroscópica y microscópica que acaba por sustituir el entusiasmo por el maravillamiento, obliga a discernir un método frente a lo que podríamos denominar extraordinaria promiscuidad de las formas naturales.

Ese método se basa en el reduccionismo analítico y la objetivación de la realidad a efectos de ordenar y catalogar tal profusión de apariencias y poder así adquirir compresión de tan vasta realidad. Ese enfoque analítico y catalogador es el que impregna los contenidos transcendentes del espíritu, imponiéndoles, a menudo, un método científico inadecuado que deshecha todas aquellas experiencias a tenor de vivencias difícilmente reducibles, irreproducibles y sin posibilidad de verificación objetiva. Sólo son verificables, en parte, por personas que también las experimentan.

De ahí que, por ejemplo, no sólo la inspiración, sino la propia posibilidad de transformación del autor no se pueda constatar a través de la comunicación de ello, ya se trate de una cantata, una Capilla Sixtina o una película de cine, si no se experimenta de algún modo y con cierta intensidad todo ese proceso de creación de conocimiento. Es decir, si no se vive el Cuerpo de Percepción en su acceso al saber. Se trata de un conocimiento que es aprehendido como saber por un Cuerpo de Percepción en una experiencia estrictamente personal y que el autor comprueba interior y vivencialmente.

La perennidad de la experiencia visionaria

En la perspectiva de todos los testimonios vivenciales de esa experiencia, de ese saber, registrado, experimentado y codificado en otro sinfín de posibilidades, relatos, configuraciones, en otra extraordinaria promiscuidad de formas cargadas de sentido, destaca la perennidad de esta experiencia que hemos dado en llamar visionaria, la experiencia del Cuerpo de Percepción.

La perennidad es otro concepto que pretende poner de manifiesto la permanencia de ese proceso de visión y creación. La perennidad quisiera aludir al registro, al sentido del registro de registros, a la continuidad de la necesidad expresiva de la continuidad de ese entusiasmo, de ese Cuerpo de Saber en manifestación.

La filosofía perenne
Agostino Steuco, Leibniz, Aldous Huxley

Fue Agostino Steuco (1497-1548) quien, en pleno Renacimiento e influenciado por Marsilio Ficino (1433-1499), autor como hemos visto del *Furor divino*, buscó la armonía entre la filosofía y la religión. Por esta razón fue seducido por la idea de una *philosophia pia o docta religio* como síntesis del Platonismo y del cristianismo que promulgaba Ficino frente a los sectarismos del momento.

Steuco apela a un substrato latente de sabiduría eterna, no pronunciada por boca humana, de la que Cristo es manifestación como plenitud de la verdad y con la que la filosofía escolástica deviene la culminación de la sabiduría cristiana, acompañada por las corrientes filosóficas previas de todos los pueblos y culturas anteriores a la revelación crística, a la que todos ellos apuntan, según Steuco.

Steuco publica un primer compendio de todos estos registros al que titula *De peremni philosophia* que abarca varios volúmenes y recopila todos los conocimientos a los que en esos momentos puede acceder, incluyendo la traducción de Ficion del *Corpus Hemeticum* de la antigua sabiduría egipcia.

Posteriormente, Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz, nacido en Léipzig en 1646, retoma la expresión de Steuco. A pesar de que se dedicó a la ciencia y en especial a las matemáticas, creía en la posibilidad de una *philosophia perennis*. En una carta a Nicolás Remond dice:

> La verdad se halla más difundida de lo que se cree, pero se halla a menudo demasiado compuesta, y también a menudo muy envuelta y hasta debilitada, mutilada, corrompida por añadidos que la echan a perder o la hacen menos útil. Si se pusieran de relieve esas huellas de la verdad en los antiguos o en los filósofos anteriores a nosotros, se extraería el oro del barro, el diamante de su mina, y la luz de las tinieblas, y esto sería algo así como una "filosofía perenne"[943].

Para Leibniz la realidad es "inespacial, inextensa y, por tanto, simple, indivisible e inmaterial; es energía capaz de autodesarrollar sus potencialidades". Denomina "mónadas" a estos infinitos centros de energía. "las mónadas o substancias simples son las únicas substancias verdaderas y las cosas materiales no son más que fenómenos, aunque bien fundados y coordinados". Cada mónada contiene en sí misma la representación del Universo, es como un reflejo de la totalidad.

Finalmente, Aldous Huxley, en la introducción a su obra *La Filosofía Perenne* publicada en el año 1977, afirma que "pueden hallarse rudimentos de la Filosofía Perenne en todas las regiones del mundo, y en sus formas plenamente desarrolladas tiene su lugar en cada una de las religiones superiores"[944].

> La Filosofía Perenne se ocupa principalmente de la Realidad una, divina, inherente al múltiple mundo de las cosas, vidas y mentes. Pero la naturaleza de esta Realidad es tal que no puede ser directa e inmediatamente aprehendida sino por aquellos que han decidido cumplir ciertas condiciones haciéndose amantes, puros de corazón y pobres de espíritu (...)
>
> En cada época ha habido algunos hombres y mujeres que han querido cumplir las únicas condiciones bajo las cuales, según lo demuestra la cruda experiencia, puede lograrse tal conocimiento inmediato, y algunos de ellos han dejado noticia de la Realidad que así pudieron aprehender...[945]

A la perennidad en el tiempo, hoy podemos incluir la ubicuidad en el espacio, en todos los lugares, en todas las topografías cuyo registro ha permanecido hasta hoy. De acuerdo con la filosofía perenne, pueblos de diversas culturas y épocas coinciden en experimentar y registrar percepciones similares sobre la naturaleza de la realidad, el significado y el propósito de la existencia. Según sus afirmaciones, el mundo físico no es la única realidad, sino que existe otra realidad espiritual que está estrechamente vinculada con la material. El cuerpo humano refleja esta doble naturaleza de la realidad. Por un lado el cuerpo físico está sometido al cambio y a la muerte, mientras que su núcleo espiritual es esencial y atemporal. Y finalmente, los seres humanos tenemos capacidad para percibir esta doble realidad y podemos desarrollar la sensitividad necesaria para ello.

943. http://www.luventicul.org/articulos/02A036/leibniz.html [Documento en línea. Consulta: 11 agosto 2015]

944. HUXLEY, Aldous. *La Filosofía Perenne*. Barcelona: Edhasa, 1992. p. 7

945. Ibíd. p. 8

El esoterismo. *Pierre A. Riffard*

Paralelamente a la terminología de la perennidad y en sintonía con la noción de la misma, debemos referirnos a otros enfoques de suma importancia que bajo otras denominaciones han desarrollado la idea de latencia y continuidad de la naturaleza espiritual de la realidad. El Esoterismo es un concepto principal, para su expresión nos basaremos en una antología de Pierre A. Riffard en la que, a lo largo de más de dos mil páginas, desarrolla todo el saber que el término esoterismo implica y que, en esta antología, se superpone y amplía el de la filosofía perenne.

El autor se reconoce como un esotereólogo, es decir alguien que estudia lo esotérico. Riffard enumera distintos sinónimos para la palabra esoterismo que nos ayudarán a entender su sentido de enseñanza oculta, de expresión simbólica y metafísica, de intención iniciática; "secreto", "arcano", "misterio", "oculto", "doctrina secreta", "tradición sagrada"[946].

> Es a principios del s. XIX, en 1828, que aparece la palabra "esoterismo", bajo la pluma de un erudito luterano alsaciano, Jacques Matter, dentro de su *Historia critica del gnosticismo*. A partir de aquí, y muy rápido, la palabra se expande por Europa... Proviene del griego *esôtérikos* derivado comparativo y superlativo de *eis* "dentro", "hacia", *esô*, "al interior". Su traducción literal sería entonces "interior" del comparativo latino interior, "más adentro". Esotérico y su contrario exotérico, exterior, fueron empleados para distinguir las enseñanzas según la cualidad de sus audiencias, ya formadas en la filosofía (a ellos se dirige entonces la enseñanza esotérica) (...) Por contra, a los neófitos (a quienes se les dirige la enseñanza exotérica). De este modo los calificativos de esotérico y exotérico vienen a cualificar los modos de enseñanza, secreto en el primer caso y público en el otro. De ahí, lo esotérico viene a cualificar un saber reservado y una doctrina secreta, generalmente sometida a estrictas condiciones de transmisión de maestro a discípulo, al modo de una iniciación y se sitúa en la frontera, entre lo científico y lo teológico[947].

946. RIFFARD, Pierre A. *L'Ésotérisme*. París: Robert Laffont, 1997. p. 11

947. LEHRER, Jonah. *Proust y la neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Barcelona: Paidós, 2010

La Filosofía oculta. *De Cornelio Agripa a Helena Blavatsky*

Una importante derivación del esoterismo la encontramos en la filosofía oculta. Su iniciador, Cornelio Agripa (1486 – 1535), reivindicó frente al pensamiento pragmático, el pensamiento mágico en el que son fundamentales el conocimiento intuitivo y el razonamiento analógico. El primero es una suerte de instinto que alerta al ser humano de lo que es bueno y de lo que es malo para él, y el segundo crea correspondencias entre el ser y el universo a través de semejanzas o desemejanzas.

No debemos confundir esta filosofía con el ocultismo, movimiento del s. XIX promovido por el mago y escritor Eliphas Lévi, cuyo nombre real era Alphonse Louis Constant (1810 – 1875)[948].

La escuela ocultista favorable al espiritualismo y hostil al materialismo, aun así se afirma en un acuerdo de fondo entre la ciencia y el esoterismo. Defiende la existencia de una filosofía eterna, todas las religiones, todas las filosofías, todas las tradiciones convergen "la religión de la sabiduría siempre ha sido una y como es la última palabra de todo conocimiento humano posible, ha sido siempre, sigilosamente conservada por los iniciados de todos los países", según declara Helena Petrovna Blavatsky en *La llave de la teosofía*[949].

Este movimiento ocultista llega a su culminación con la creación en 1875 de la Sociedad Teosófica por Blavatsky, con el objeto de formar el núcleo de una Fraternidad Universal; estudiar las religiones, la filosofía y la ciencia, así como explorar las leyes inexplicables de la naturaleza y los poderes ocultos del ser humano.

La Doctrina Secreta, síntesis de ciencia, religión y filosofía, es una de las principales obras de Blavatsky, en la que la autora pretende hacer una síntesis del pensamiento científico, filosófico y religioso, contemplando el conocimiento mistérico y esotérico de la tradición hindú, tibetana y china. Para Blavatsky todas las religiones provienen de una religión original, que sería su auténtica raíz.

El tradicionalismo. *René Guénon*

Otra corriente importante consecuencia de la deriva ocultista y que se opone a la deriva secularizante del esoterismo es el tradicionalismo, también llamado perennialismo. De hecho el esoterismo auténtico es, para Titus Burckhardt, el que está presente en "el corazón de las tradiciones". Se trata de un "conocimiento puro" que se realiza por identificación con los grados de realidad que nos vinculan al Principio. La iniciación es una vía de acceso a las distintas jerarquías de lo sagrado.

> La iniciación, posible gracias a la incorporación de las organizaciones regulares, es el modo por el cual la influencia espiritual de la divinidad desciende a los niveles de la jerarquía de los estados del ser, para ser transmitida ritualmente al iniciado con el fin de depositar en él una virtualidad de comprensión que está a cargo de actualizar con su trabajo interno. Esta corriente tradicionalista también cuenta entre sus representantes a figuras destacadas como Julius Evola (1999-74), Frithjof Schuon (1907-1998) o Ananda Kentish Coomaraswamy (1877-1947), que aunque

948. ALEXANDRIAN, Sarane. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar intespestivas, 2003

949. RIFFARD, Pierre A. *L'Ésotérisme*. París: Robert Laffont, 1997

no son una mayoría en el paisaje contemporáneo esotérico, dominado en gran parte por el esoterismo ocultista, teosófico o progresista, no es menos influyente entre algunos círculos académicos de la historia comparada de las religiones[950].

De hecho, la existencia de una filosofía perenne es el principio fundamental del Tradicionalismo, denominación derivada de la importancia que su principal promotor René Guénon da a la Tradición Primordial. Esta Tradición originaria es para Guénon el esoterismo auténtico, sin aceptar su deriva progresista. El esoterismo auténtico está en el centro y la médula de las tradiciones. En su obra *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Guénon se pregunta si es el espíritu el que está en el cuerpo o es el cuerpo el que está en el espíritu. Según su filosofía no hay pasividad en el contemplador: "La contemplación es (...) la más alta forma de actividad, y mucho más activa en realidad que todo cuanto depende de la acción exterior". Guénon distingue entre "la contemplación directa", la que se experimenta por la vía mística, y la "contemplación por reflejo" que considera más iniciática. "Así como podemos mirar directamente el sol o mirar su reflejo en el agua, del mismo modo podemos contemplar las realidades espirituales, bien en sí mismas según son, o bien su reflejo en el terreno individual"[951].

950. Citado por Titus Burckhardt en LENOIR, Frédéric y TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *Le livre des sagesses*. 2ª Ed. París: Bayard, 2002

951. GUENON, René. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. 2ª Ed Buenos Aires: Eudeba, 1976

El libro de las sabidurías. *Frédéric Lenoir y Ysé Tardan-Masquelier*

Finalmente, completamos esta selección de compendios de la perennidad de la experiencia, haciendo hincapié en la experiencia espiritual. En dicha experiencia se realiza la aprehensión de la realidad por una percepción inmediata, vivida por la persona, de un orden distinto al de una mera intuición intelectual, sobrepasando toda aprehensión empírica y psicológica de la realidad.

En esa experiencia, el Cuerpo de Percepción se transforma en Cuerpo de Saber, en ese Cuerpo de Saber la realidad propiamente espiritual del ser humano, la visión latente sale al encuentro de la visión abscóndita y, en esa comunión inefable, la visión es creación y la creación es visión.

De vuelta, el entusiasmo nos empuja a extender esa manifestación, nos empuja a la experiencia de registrar esa comunión, nos empuja a convertir en conocimiento esa experiencia de saber, a crear en la substancia exterior el registro vívido de la supra-estancia interior.

El último compendio que presentamos, *El libro de las sabidurías* de Frédéric Lenoir y Ysé Tardan-Masquelier, pretende evidenciar la experiencia espiritual que vive el ser humano a través de textos sugestivos de todas las tradiciones, para estos autores, "la aventura espiritual de la humanidad es de una profundidad insondable y de una actualidad a veces inquietante"[952].

> La historia de la humanidad lleva el trazo vívido de hombres y de mujeres pertenecientes a horizontes culturales muy diversos que afirman haber tenido una experiencia radical de lo absoluto. Cualquiera que sea el nombre dado a ese absoluto, que puede ser percibido como personal o impersonal, atestiguan una experiencia única que ha dado sentido a su vida. Sabios taoístas, hindús o budistas, filósofos griegos o romanos, místicos judíos, cristianos o musulmanes, chamanes indios o agnósticos modernos tocados por una trascendencia, todos ellos rechazan delimitarse a una visión puramente materialista del hombre y del mundo, evocan la fuerza del espíritu y atestiguan la posibilidad de una experiencia interior que conduce a una profunda transformación del ser. Enraizando en sus tradiciones filosóficas o religiosas los más variados conceptos e imágenes, con ello, ellos intentan rendir cuentas de su trayectoria personal e invitan a la vez a sus discípulos a incorporarse a un largo y peligroso camino lleno de promesas: esto es la búsqueda espiritual[953].



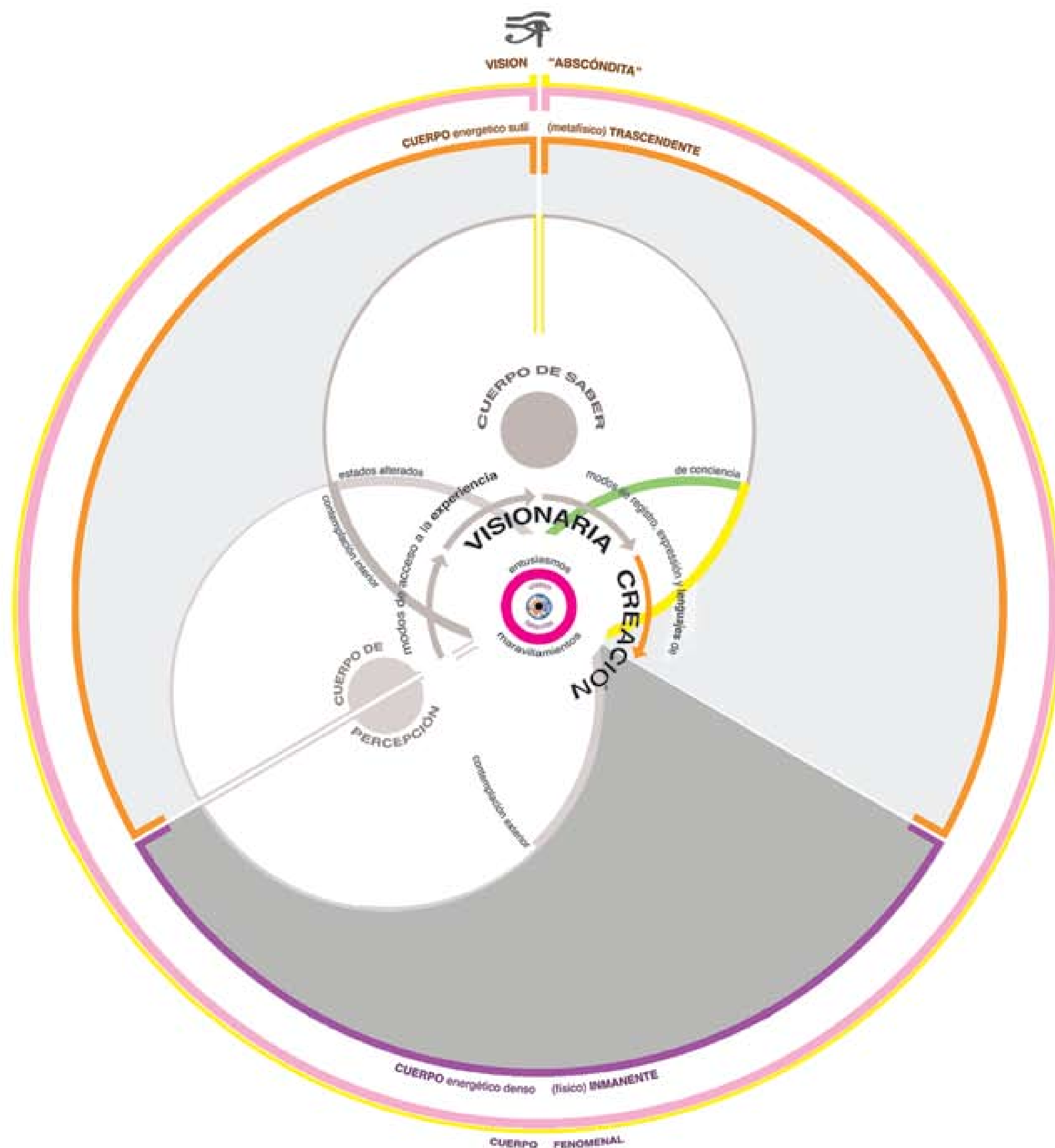
952. LENOIR, Frédéric y TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *Le livre des sagesses*. 2ª Ed. París: Bayard, 2002

953. Ibíd. p. 11



EXPRESIÓN Y LENGUAJES DE CREACIÓN

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



Introducción

Con este apartado sobre los modos de registro, expresión y lenguajes de creación pretendemos complementar simétricamente los modos de acceso a la experiencia visionaria.

De esta manera, consolidamos la aproximación entre la Creación y la Experiencia Visionaria, el movimiento de ascenso y descenso a lo que nosotros llamamos el proceso de creación genuina.

Se observará a partir de los esquemas operativos que estructuran los distintos momentos de ese proceso que, una vez el Cuerpo de Percepción ha accedido al Cuerpo de Saber, desarrolla otros estados de percepción que podríamos denominar inspirados por ese medio.

Allí, como ya hemos visto, se da algún tipo de transformación que trata de equilibrar la intensidad de esa experiencia para no perder la conciencia, de manera que ese Cuerpo de Percepción exaltado se transforma en un Cuerpo de Saber, en un Cuerpo que vive profundamente esa Percepción, que la realiza participando de esa dimensión latente.

En los modos de acceso ya se ha puesto de relieve el fenómeno de la sensitividad como cualidad fundamental a desarrollar y aplicar en la experiencia visionaria.

En general los sensitivos, sea cual sea su nivel de sensitividad y el grado de conciencia que tengan sobre la misma, desarrollan esa capacidad de inmersión y lectura, esa capacidad de "visión", visualización y videncia, como cualidad inherente a su Cuerpo de Percepción.

En realidad, todos somos sensitivos o tenemos cualidades sensitivas más o menos desarrolladas, todos tenemos un Cuerpo de Percepción activado, la cuestión estriba en el grado de conciencia que tengamos de ello, que en gran medida depende de las restricciones cerebrales que filtran los flujos de energía recibidos por el Cuerpo de Percepción y, sobre todo, depende de cómo se evalúan las múltiples experiencias sensitivas que todos constantemente y de manera aparentemente espontánea vivimos. Entendiendo por evaluación los marcos mentales y culturales que nos facilitan o dificultan la comprensión de tales sucesos y que van desde el reconocimiento al rechazo de tales estados de percepción.

Para los sensitivos en general, así como para las personas transformadas por la inmersión en la experiencia visionaria; chamanes, místicos y creadores, la sensitividad se describe, en última instancia, como un procedimiento de "lectura" de la Realidad. Esta lectura se percibe, siempre y cuando el Cuerpo de Percepción haya hecho la inmersión con cierto grado de conciencia y se transforme o se experimente como un Cuerpo de Saber más o menos focalizado. Se dan, entonces, desde estados oceánicos a certezas casi anecdóticas, pasando por todo tipo de gradientes de pre-cognición.

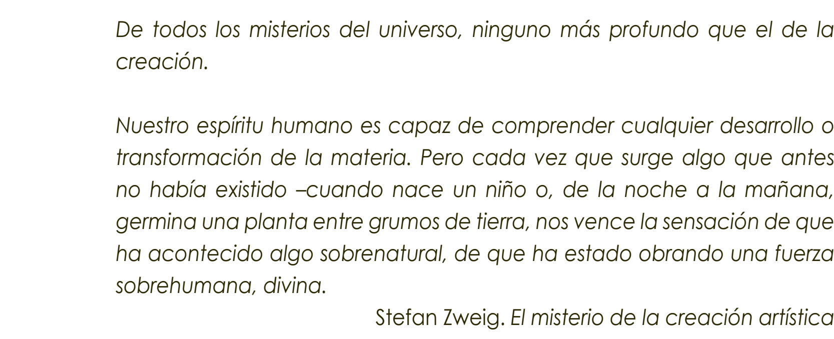
La pre-cognición es el estado previo a la pronunciación de ese saber inspirado que se experimenta con el Cuerpo de Percepción transformado en Cuerpo de Saber. La intuición y la epifanía son lo más parecido a este estado.

Cuando ese saber se pronuncia mediante un código de registro[954] y se expresa[955] es cuando se condensa el saber en cognición, es cuando se co-nace con lo co-nacido y se crea el Cuerpo de Conocimiento.

954. La palabra registrar deriva del latín *regestum*, derivado a su vez de regerere que quiere decir transcribir. En concreto, gerere significa llevar a otra parte, es decir trasladar de un lugar a otro. Registrar implica también examinar el interior de una cosa para descubrir algo que está oculto, así como dejar una señal específica en un contexto para poder volver a ese punto de forma directa o inmediata. Al mismo tiempo alude a un modo de correspondencias semejantes entre varias cosas.

955. La palabra expresión derivada de *espressio*, significa presionar hacia fuera, exprimir, así como la sustancia obtenida exprimiendo. Expresar es exteriorizar lo que se piensa, se siente o se quiere y la expresión conlleva la representación sensible de esas ideas, deseos o sentimientos.

El misterio de la creación


De todos los misterios del universo, ninguno más profundo que el de la creación.

Nuestro espíritu humano es capaz de comprender cualquier desarrollo o transformación de la materia. Pero cada vez que surge algo que antes no había existido –cuando nace un niño o, de la noche a la mañana, germina una planta entre grumos de tierra, nos vence la sensación de que ha acontecido algo sobrenatural, de que ha estado obrando una fuerza sobrehumana, divina.

Stefan Zweig. *El misterio de la creación artística*

El misterio de la creación, nos dice Stefan Zweig, impregna la vida. Nos asombra ante el nacimiento de un niño, la germinación de una planta, o "cualquier desarrollo o transformación de la materia".

Cualquier acción o gesto puede hacerse desde la raíz del misterio, armonizando con una visión, idea o sentido que inspira lo que hacemos y que, tal como observó Abraham Maslow, nos lleva a vivir plenamente el momento presente, sumiéndonos en un tiempo dilatado que aviva nuestra conciencia y nos empuja a identificarnos con nuestro hacer en una especie de disolución del yo individual.

La actitud contemplativa, atenta, abierta a lo misterioso, a aquello que nos sorprende y sobrepasa es la que permite la lectura de estas percepciones y el fluir creativo. La verdadera razón de que la persona creadora quiera volver una y otra vez a este estado inspirado es porque allí se roza la unión con lo numinoso y esta fricción se vuelve gozo, exaltación, salida de sí o éxtasis.

Si bien los sensitivos son capaces de "ver" e interpretar una realidad oculta, a menudo, las personas transformadas o que se encuentran en vías de transformación son sorprendidas por visiones, ideas que irrumpen de forma súbita, fruto de la relajación tras un trabajo continuo y obstinado, gracias al recogimiento buscado, a la meditación, la oración, el estudio, o algún otro tipo de alteración de la conciencia.

¿Cuántas personas a lo largo y ancho de este mundo no se habrán visto iluminadas de forma inesperada, en la mitad de la noche, antes de dormir, al despertar o en plena vigilia con una idea conmovedora, desconcertante y poderosa? Una idea que es la semilla de una creación literaria, musical, visual o la solución de algún problema científico.

Estos fogonazos de inspiración, pueden diluirse como se apaga la luz de un fuego de artificio o pueden transformarse en lámparas continuamente encendidas. Para que las ideas y las imágenes ardan y lleguen a iluminar, no sólo a la persona que recibió su inspiración, sino al resto del mundo, es necesario transcribirlas, traducirlas, elaborarlas, hacerlas inteligibles.

El proceso de creación artística se encarga de interpretar estas visiones, manteniendo la pulsación, la vibración, el misterio de la primera luz. Hacer visible su ténue y cálida presencia, o manifestar su fuerza deslumbrante y cegadora, son los retos del chamán, místico y de toda persona sensitiva y creadora. Materializar lo invisible, vestir de palabras lo innombrable, rodearlo para que emerja su núcleo desnudo, es un arte, un proceso mágico, espiritual y misterioso.

La lectura de los patrones de energía

El procedimiento de "lectura" como experiencia básica se fundamenta en el "ver", "ver" es captar flujos de energía, energía que en última instancia siempre es luz y por tanto actúa hasta allí donde sabemos como la luz, con patrones de interferencia de ondas, reflexiones, refracciones, resonancias...

Los patrones energéticos son patrones de ondas de la Realidad. La dificultad

está, no tanto en "ver" como en "leer", es decir convertir esos flujos de energía en patrones de energía. Se trata, pues, de saber interpretar los flujos de energía en los patrones de interferencia correctos y deducir una lectura de esos patrones, que como tal, pretende registrar el sentido sobre el que expresa un significado.

Para esa lectura y para que esta sea de calidad, hay que integrar el Cuerpo de Percepción sin distracción y sin dispersión en una unidad de conciencia o Cuerpo de Saber, concentrado en un determinado nivel de intensidad de percepción y focalización[956] en un sistema de emociones y relaciones energético preciso.

Para ello hay que integrar también el ojo interior con el ojo exterior. Cuando este último se dilata, hace que entre más luz, de manera que se pierde la forma aparente de la realidad y aumenta la percepción de los patrones vibratorios-energéticos de la realidad.

La lectura no es más que proponer formas inteligibles a los flujos de energía, algo así como descubrir el *logos* de la percepción, el saber vívido y realizado en la visión mediante la resonancia entre la estructura de la Realidad y nuestra estructura perceptiva.

La lectura es, en definitiva, establecer relaciones de significado con el sentido, ponerle signo al sentido. El vidente puede ver y leer y por tanto atribuirle un significado a ese flujo energético. Él puede significar con signos pronunciados, dibujados o actuados, los patrones energéticos que capta de una fuente de emisión, hasta el punto de que los puede ver como si revelara una fotografía, abstrayendo un sistema de signos con sentido.

Un ejemplo de ello es el caso especial que ya hemos visto del *savant* Daniel Tamet. Daniel percibe los números de forma sinestésica, visual y sensorialmente. La sinestesia es consecuencia de una mezcla neurológica de los sentidos, cuyos resultados más comunes son la capacidad para ver letras y números en colores, vibraciones, luminosidades y tamaños distintos.

> Siento los números de una forma muy visual, usando colores, texturas, formas y secuencias de cifras que forman paisajes en la mente, es algo que surge como si tuviera una cuarta dimensión. Por ejemplo el número 1 se puede presentar como algo brillante y resplandeciente, casi como si me enfocaran con una linterna en la cara. El número 2 es como un movimiento a la deriva, el 5 es como si fuera un trueno o el sonido de una ola contra la roca, el 6 es muy pequeño, en realidad es el que más dificultad tengo de visualizar, es como una ausencia de algo, como un vacío o un abismo o un agujero negro. El número 9 es el número más grande, es muy alto incluso puede llegar a intimidar[957].

956. Según los sensitivos, la distancia de percepción afecta a la nitidez de la recepción y la capacidad de focalización afecta a la precisión de la recepción.

Según relatan los propios sensitivos todo, absolutamente todo, irradia energía dado su origen pulsante, a la vez todo emite con esa energía un patrón energético específico en el que las gradaciones de intensidad y el abanico de interferencias definen un perfil de resonancia.

Esa emisión de energía, más concretamente su patrón energético, deviene como tal un tipo de señal o configuración sólo captable por aquellos receptores que sintonicen con dicha emisión y, por tanto, estén configurados en una franja de vibración característica que incluya el patrón emitido, tal como le ocurre a Daniel Tamet y a las personas sensitivas que hemos tratado anteriormente. Si no se está en esa sintonía, si la sensitividad no está despierta, aunque se capten estás vibraciones, no se reconocen, a veces ni siquiera rebota en nuestra presencia, simplemente nos atraviesa.

Toda radiación o emisión de energía rebota en todas aquellos elementos específicos que le oponen entidad o presencia de algún tipo, al rebotar devuelve la señal de la emisión modificada por las características del elemento presencial, aportando dicha modificación como información sobre dicha presencia a la fuente de emisión o emisor.

De ese modo, un sensitivo puede emanar con su intención perceptiva un flujo energético o patrón de onda de un determinado grado de sutileza e intensidad debidamente focalizado, una vez esa onda rebota en alguna Realidad y nos vuelve modificada por determinados perfiles de esa Realidad podemos "ver" esa modificación y extraer un sentido y una lectura signficativa.

De ahí que la cualidad del pensamiento, es decir su carga emotiva, el propósito y el foco, determine la cantidad de energía que le sigue en intención. Toda intención es una proyección que focaliza un sistema de flujos en un patrón de onda que interferirá con otros patrones de onda. A la vez nuestros propósitos se pueden ver interferidos por otras intenciones.

En este sentido, los sensitivos transformados son muy conscientes, por experiencia, de su empeño en mantener una cualidad de pensamiento elevada y una "pureza" de intención, ya que, de ese modo, consiguen mayor precisión y calidad en sus emisiones de energía, sintonizando con niveles de energía más sutil y con presencia de saber más diáfana.

La casuística de todo el espectro de interferencias es inabarcable.

957. *Daniel Tammet - The Boy With The Incredible Brain*, https://www.youtube.com/watch?v=AbASOcqc1Ss [Documento en línea. Consulta: 8 junio 2015]

Inspiraciones, epifanías e intuiciones creativas
La salida de sí del Cuerpo de Percepción

Las inspiraciones, epifanías e intuiciones actúan como fisuras y equivalen a la lectura y el acceso directo que los sensitivos realizan de forma natural al Campo de Saber.

Por mucho que se ansíe, se espere o se busque la llegada de la inspiración, la visión interior súbita no puede forzarse. "Sólo la intuición que descansa en la comprensión empática –asegura Einstein- puede conducirnos a la visión"[958]. La palabra intuición procede del latín *intueri*. *Tueri* significa "mirar" y *in*, "dentro"[959]. Su sentido etimológico es pues "mirar hacia dentro".

Hemos visto que hay estados que, al propiciar la mirada interior, favorecen la inspiración y la experiencia visionaria. Hemos visto como los sensitivos acceden a estos mundos visionarios a voluntad, sin ningún tipo de rito o agente externo que lo propicie. Las tradiciones chamánicas y religiosas provocan la alteración de la conciencia a través de cambios de ritmo perceptivos y respiratorios. La vía directa de la visión se da por la ingesta de enteógenos en un contexto ritualístico. Otros modos como la hipnosis, el estudio, la concentración, el recogimiento, el aislamiento, la ascesis... también propician la experiencia visionaria y la creatividad.

Los estados hipnagógicos e hipnopómpicos son fértiles en la emergencia de intuiciones, comprensiones y visiones. Por ello no es de extrañar que al momento creativo se le denomine onirosíntesis, ya que se ha observado que cuando se dan las intuiciones y las epifanías, la conciencia se encuentra en un estado similar al sueño, situado por encima o por debajo de la conciencia ordinaria[960].

Miró afirmaba que para poder crear necesitaba estar en "chez moi" (mi casa, o en mi interior), comía poco, paseaba, leía poesía, escuchaba música, miraba el mar, los árboles, los pájaros. Esta actitud contemplativa le permitía mantener la tensión que necesitaba para pintar.

También la artista Louise Bourgois necesita de un tiempo de contemplación y de focalización previo a la creación de sus obras escultóricas. "Yo contemplo... durante mucho tiempo. Luego trato de centrarme en lo que tengo que expresar, es decir, en cómo voy a traducirlo y, finalmente, acabo plasmándolo en piedra"[961].

958. ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad*. Barcelona: Kairós, 2002. p. 25

959. La intuición es una forma de conocimiento inmediata opuesta a la razón, que surge del propio interior de la persona. MARINA, José Antonio. *La intuïció. En família*. La Vanguardia. Barcelona, 31 enero 2015. p.13

960. RACIONERO, Luis. *La musa o la inspiración*. La Vanguardia. Barcelona, 23 abril 2011

961. ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad*. Barcelona: Kairós, 2002. p. 22

El escultor Jaume Plensa afirma que las ideas le llegan siempre de forma inesperada en lugares en los que falta belleza, en los aeropuertos, en el vacío de las grandes superficies comerciales. "Es entonces cuando siento necesidad de crear belleza. ¿Un ejemplo? Sólo hay que ver mi taller. Estoy entre un vertedero de residuos inorgánicos y una gran fábrica de productos eróticos. El entorno no puede ser más tétrico y eso me inspira. Y lo mismo me sucede en los largos pasillos de los aeropuertos: yo, mi maleta y un largo recorrido en solitario por delante puede aportar grandes ideas"[962].

Los estudios científicos del cerebro intentan descubrir que ocurre en estos momentos de inspiración. Con este fin se hizo un estudio con músicos de Jazz. Se les pidió que interpretaran melodías que conocían de otros autores y, en un momento dado, se les invitaba a improvisar. El resultado fue que las conexiones sinápticas que se activaban en el cerebro eran totalmente distintas.

Durante la improvisación se activan zonas de la corteza prefontal medial que es la que se encarga de la autoexpresión, así como la corteza prefontal dorsolateral que es la que se encarga de controlar los impulsos. Mientras estos músicos se expresaban creativamente se desinhibía la parte que habitualmente inhibe nuestros impulsos dando paso a un flujo de expresión creativa[963].

La experiencia de Pollock pintando con la técnica de goteo es similar a la de los improvisadores de jazz. Dominan la técnica y los medios y eso les permite fluir libremente. En estas situaciones, tal como insistía Pollock, no hay cabida al azar, la pintura y las notas responden a unos patrones muy precisos.

De algún modo Pollock, que trabajaba sin ningún tipo de boceto o apunte, recoge el legado automático que los médiums de finales del s. XIX y principios del XX popularizaron. Los automatismos que los médiums y artistas pusieron en práctica traducían simultáneamente las visiones y audiciones de forma que la experiencia y la transcripción de la misma se daban de forma sincopada en un ir y venir del cuerpo perceptivo.

Otra forma de investigar estas epifanías creativas es a través de los testimonios de los propios artistas, sin embargo, no es fácil encontrar este tipo de referencias. Stefan Zweig lo atribuye a que la persona creadora se encuentra tan inmersa en sus procesos de creación, tan ensimismada y absorta que le resulta muy difícil explicar con palabras su experiencia. La creación verdadera, afirma Zweig, "sólo acontece mientras el artista se halla hasta cierto grado fuera de sí mismo, cuando se olvida de sí mismo, cuando se encuentra en situación de éxtasis"[964].

962. PUIG, Margarita. *El origen de las ideas*. La Vanguardia. Barcelona, 16 abril 2011

963. LEHRER, Jonah. *Imaginar*. Barcelona: RBA, 2012. p. 130, 131

964. ZWEIG, Stefan. *El misterio de la creación*. Madrid: Sequitur, 2007. p. 20

Esta especie de trance, de salida de sí o éxtasis del Cuerpo de Percepción, es la que lleva en muchas ocasiones al artista a cuestionarse sobre la autoría de la creación. ¿Fui yo quien escribió este poema? ¿Realmente hice yo este dibujo?

Unos pocos testimonios de científicos y creadores nos dan pistas de lo que ocurre en esos momentos decisivos en los que la visión exterior se rasga y brotan las imágenes interiores.

El pensamiento de Einstein se basa en señales e imágenes, entidades de orden visual que en ocasiones siente de forma muscular[965]. "Mi pensamiento no parece basarse en las palabras escritas o habladas, sino en ciertas señales e imágenes más o menos claras que parecen reproducirse y combinarse libremente (...) Se trata de entidades de índole visual y, en ocasiones, muscular"[966]. Este pensamiento visual y corporal le permitió a Einstein imaginar lo que veía un fotón que se desplazaba a la velocidad de la luz. La empatía, la capacidad de identificación con el objeto de su investigación le llevó a contemplar el universo desde la perspectiva de un fotón.

Vasili Kandinsky era capaz de empatizar con los colores que salían del tubo, al tiempo que tenía sensaciones sinestésicas entre el color y el sonido musical. Algo similar a lo que experimenta el savant Daniel Tammet entre los colores y los números.

> A los trece o catorce años de edad compré una caja de pinturas al óleo con el dinero que tenía ahorrado y aún recuerdo perfectamente la sensación que tuve en aquel momento... o, mejor dicho, la experiencia del color saliendo de los tubos. Bastaba con apretar el tubo con los dedos para que, uno tras otro, aparecieran ante mis ojos esos seres vivos y únicos a los que llamamos colores... y, con ellos, emergieron también el gozo, la alegría, la ilusión y el éxtasis. A veces me parecía que el pincel con el que iba arrancando pedazos de esa vívida creación coloreada evocara un sonido musical hasta el punto de que, en ocasiones, llegaba a escuchar el murmullo de los colores al mezclarlos[967].

Los olores y sabores, pueden hacernos viajar en el tiempo, trayendo al presente recuerdos lejanos con toda la viveza del momento en que fueron experimentados. La neurociencia ha descubierto que esto se debe a que el olfato y el gusto son sentidos que enlazan directamente con el hipocampo, el centro de la memoria a largo plazo[968]. No es de extrañar que, el olor y el sabor de una magdalena untada en el té caliente le bastaran a Marcel Proust para tener una experiencia extática y desencadenar una epifanía que le llevaría a la exploración de sí mismo a través de los intensos recuerdos de su infancia en

965. Este tipo de pensamiento corporal es muy comun en atletas y músicos que experimentan la emergencia de ideas a través de sensaciones corporales, movimientos musculares y emociones. ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad.* Barcelona: Kairós, 2002. p. 44

966. Ibíd. p. 17

967. Ibíd. p. 352

968. LEHRER, Jonah. *Proust y la neurociencia: una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad.* Barcelona: Paidós, 2010. p. 108

Combray. Como todo está conectado en la mente, la magdalena se vuelve una revelación para Proust.

> Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior. Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba. Y él me convirtió las visicitudes de la vida en indiferentes, sus desastres en inofensivos y su brevedad en ilusoria, todo del mismo modo que opera el amor, llenándose de una esencia preciosa; pero, mejor dicho, esa esencia no es que estuviera en mí, es que era yo mismo. Deje de sentirme mediocre, contingente y mortal. ¿De dónde podría venirme aquella alegría tan fuerte? Me daba cuenta de que iba unida al sabor del té y del bollo, pero le excedía en mucho, y no debía de ser de la misma naturaleza. ¿De dónde venía y qué significaba? ¿Cómo llegar a aprehenderlo? Bebo un segundo trago, que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos. Ya es hora de pararse, parece que la virtud del brebaje va aminorándose. Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí[969].

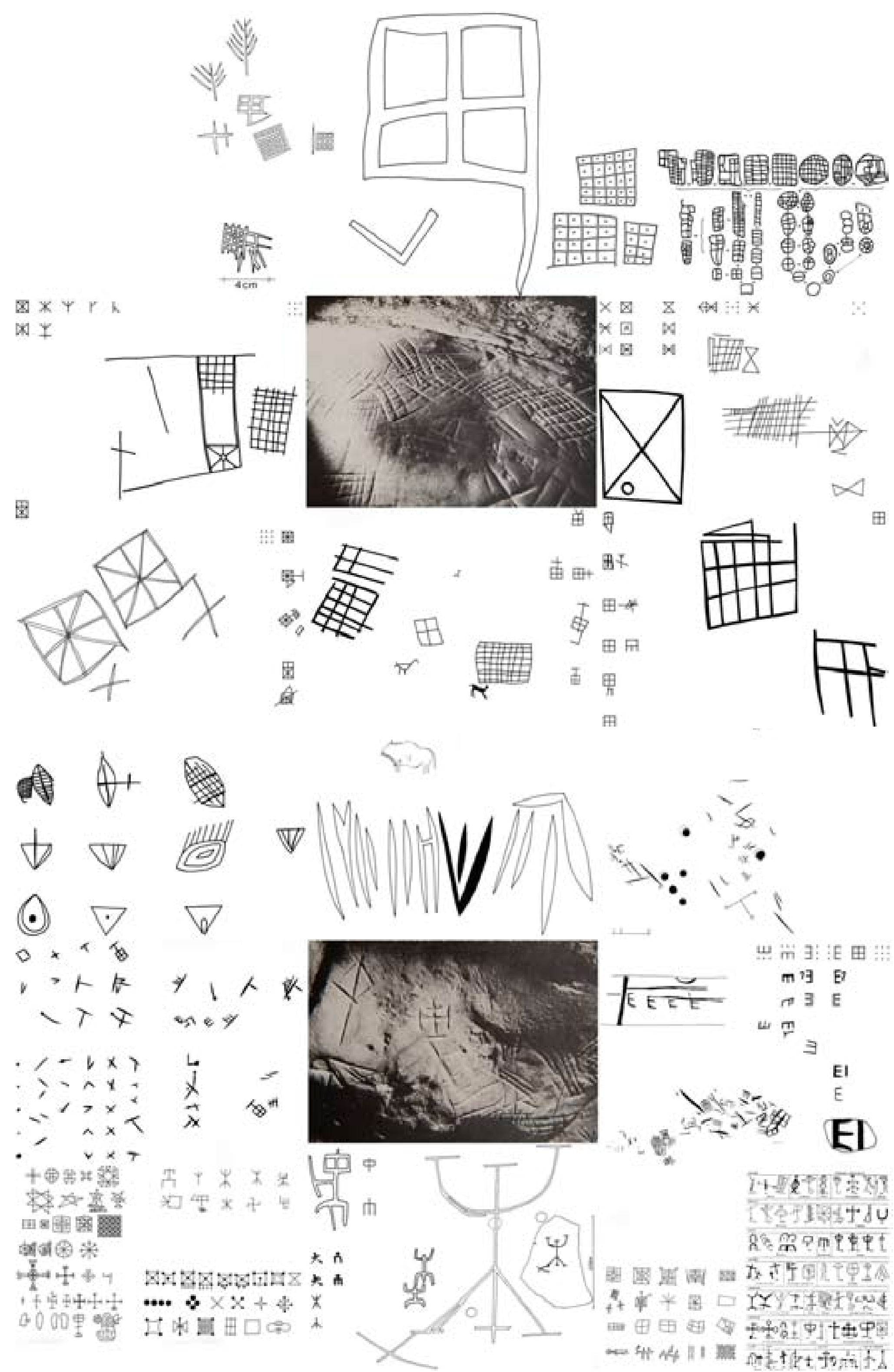
Fijar el ritmo de la percepción

> *Así al descubrir la danza, la primera de las artes y el arte religioso más elemental, el hombre se niega a permanecer en la confusión animal y, ordenando sus movimientos y energías según su ritmo –con el que suma y obedece el gran ritmo cósmico-, pronuncia un "fiat lux" –análogo al pronunciado por el Creador en el Génesis- y alumbra la realidad que estaba en él sin que él lo supiera: Dios.*
>
> Héctor. A. Murena. *La metáfora y lo sagrado*

Cuando el Cuerpo de Percepción se ha transformado en Cuerpo de Saber, cuando a través de la intuición, la epifanía o la inspiración hemos hecho una inmersión en lo desconocido, surge por el propio y vívido entusiasmo, la necesidad de expresar y transmitir esa experiencia altamente emotiva de saber realizado.

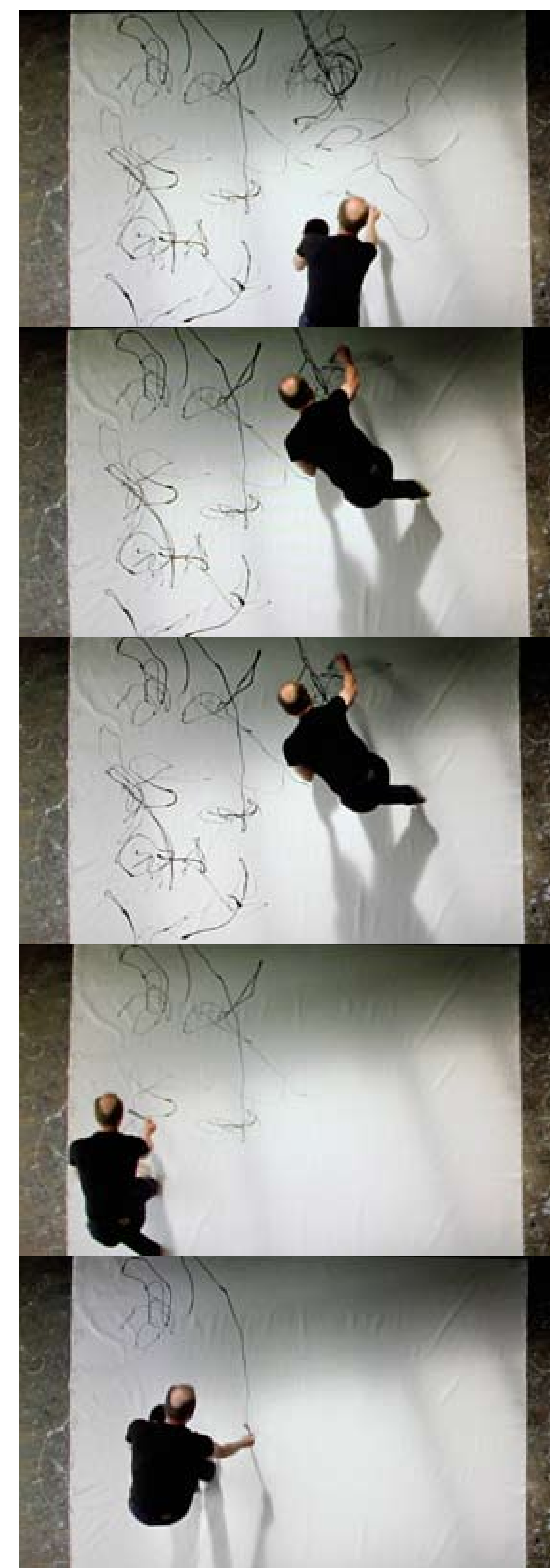
La experiencia visionaria no es mental, no está centrada en la mente ni en el pensamiento constructivo y centrípeto, es una experiencia de sensitividad emotiva que implica todo el cuerpo, es un pensamiento incluyente en un estado dilatado y expansivo. Dado que la experiencia visionaria es completa e implica a todo el Cuerpo de Saber, la extraordinaria dificultad del visionario estriba en desdoblarse de sí mismo, en desdoblar su propia percepción de lo que percibe, de manera que, a duras penas, puede relatarse a sí mismo lo que vive, lo que está sabiendo y saboreando.

969. PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann.* Citado en Ibíd. p. 107



104

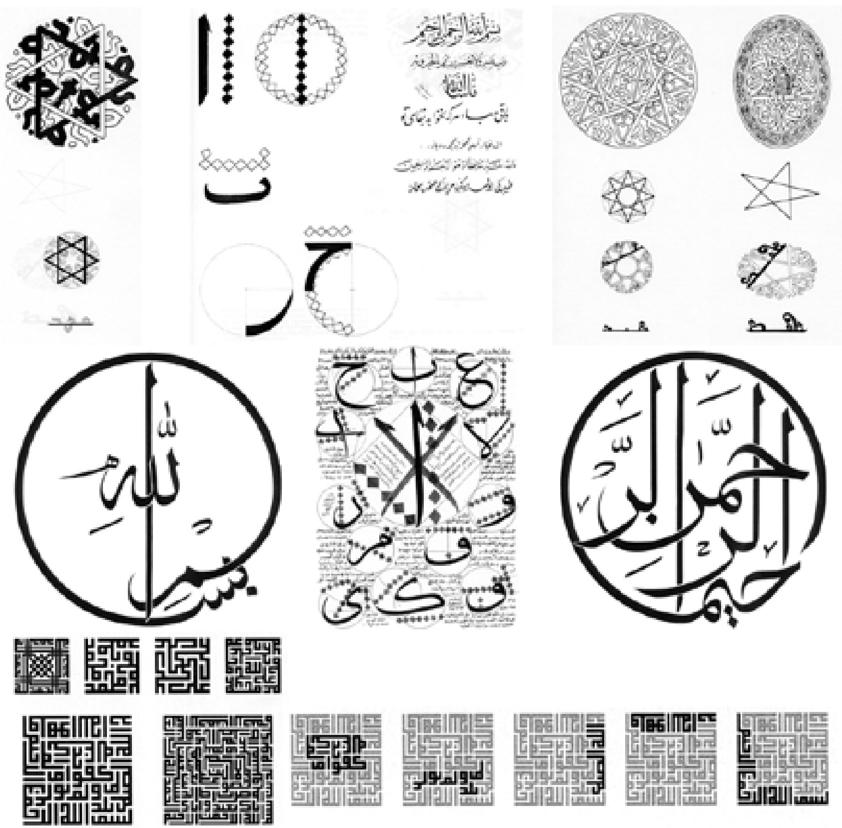
104_bis



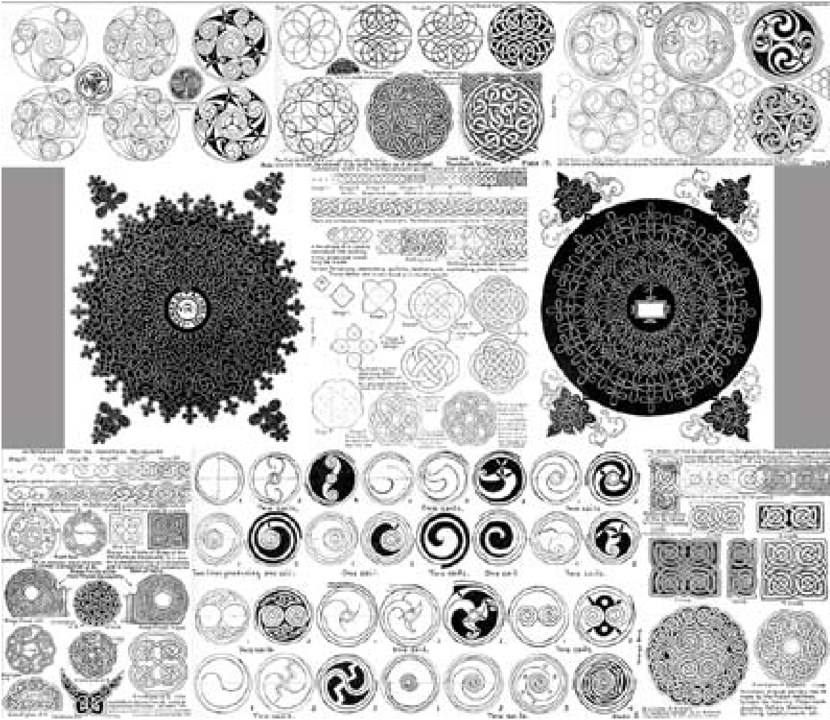
P7



P8



105



105_bis

En todos los casos, pero sobre todo en los de mayor intensidad e inspiración, el visionario transformado, apenas puede actuar, relatar, pronunciar en voz alta o dibujar la percepción que está realizando en ese momento como saber.

Su acción, pronunciamiento o trazo se verá afectado por la cadencia del ir y venir, de constante ascenso y descenso, del transitar de la profundidad a la superficie a la que se verá obligado para no perder contacto con ese medio del saber, para no perder la cualidad del Cuerpo de Saber que respira en ese estado. Dicho de otro modo, para mantener la inmersión consciente o inspiración.

En cualquier caso esa cadencia se nos muestra como un ritmo del relato que le permite al visionario mantener la vibración en el tono perceptivo adecuado para no perder la visión a pesar de las escapadas que haga para pronunciar palabras, acometer gestos o trazar configuraciones. De ahí que el ritmo sea el fundamento de la poesía, las acciones rituales y las configuraciones icónicas[970].

A la vez, todas esas manifestaciones formales fijan ese ritmo como vibración latente que, si se sabe leer y seguir, abre o crea aperturas y aproximaciones a esa experiencia genuina de visión y creación.

Un cuerpo vibra con su frecuencia fundamental y con sus frecuencias armónicas mucho antes de que aparezca el primer registro de contacto auditivo o de otras cualidades, de ahí la armonía.

Las ondas perceptivas de cualquier cualidad, pongamos por caso las ondas sonoras de frecuencias múltiples nos llegan encajadas al oído, generando una vibración más compleja del tímpano, de efectos estimulantes.

El ritmo resuena directamente en nuestra estructura neuronal, precisamente porque se vincula en profundos estados de nuestro Cuerpo de Percepción. Con el ritmo y la armonía se genera una resonancia estimulante y predispone, como un "fulgor íntimo" que nos acerca a un cierto nivel de extatismo o relación beatífica con la realidad, alienta una empatía directa entre el emisor y el receptor, una capacidad evocativa en el sentido de conmoción.

Para que una obra impacte en nuestros sentidos, tiene que tener una estructura específica, un orden interno que sintonice con el orden de la percepción.

El buen compositor sabe por experiencia de este orden, lo siente y lo realiza.

970. "Los paralelismos sintáticos –repetición de frases que tienen la misma sintaxis–, las anáforas –sucesión de versos o frases que comienzan por la misma palabra–, las recurrencias de expresiones o la disposición repetitiva de conceptos en el curso fluvial del poema son procedimientos sonoros que si que tienen correspondencia con la organización de los significados y cuando las utilizamoss, sonidos y significados comienzan a reverberar... Los paralelismos, las anáforas, las repeticiones de expresiones, frases, conceptos y sentidos figurados construyen la forma interna: la forma efformans de Samuel T. Coleridge o, en expresión de Stéphane Mallarmé, la "forma del sentido", la forma del fondo". ESPAÑOL, Joaquim. *Entre tècnica i enigma. Mirades transversals sobre les arts.* Barcelona: Edicions de 1984, 2015. p. 58

> Ahora bien, la contextura perceptiva es compleja, y está constituida tanto de factores aportados por nuestra experiencia vital en contacto con el entorno, y, por tanto, factores culturales, como de factores que derivan de nuestra constitución genética, relacionada con algunas constantes universales que, posiblemente un psicólogo especializado llamaría arquetipos perceptivos.
>
> Hablar de ritmo como de un arquetipo no es polémico. Al fin y al cabo, desde que nacemos estamos inmersos en un mundo de ritmos cósmicos y biológicos que modelan nuestra manera de percibir, y cuando captamos con los sentidos estas recurrencias se nos desvelan resonancias profundas[971].

"La superposición de dos sistemas, pensamiento y ritmo, es el primer elemento de la complejidad estructurada, es decir de la belleza"[972], escribió Marcel Proust.

La complejidad estructurada es composición y la composición siempre es un orden latente que sigue unas leyes de carácter hermético que condensan resonancias armónicas entre la Realidad y nuestro Cuerpo de Percepción.

A menudo el sensitivo, el creador visionario se siente arrastrado en exceso por la visión y es arrebatado de cierto nivel de sobriedad. Para no perder ese contacto, sin por ello dejar de registrar la experiencia, se entrega a la expresión exaltada de esa emoción y entusiasmo, se entrega a las formas de la lírica.

> Y en el lirismo la música puede ir todavía más lejos que la poesía, porque es capaz de captar los movimientos más secretos del mundo interior, inaccesibles a la palabra. La música tiene una especial potencia referencial, afecta muchas regiones del cerebro, y arrastra recuerdos, emociones vividas, mundos imaginarios, sentimientos indefinidos...
>
> Y el lirismo ¿es una exclusiva de la música y la poesía? Se ha hablado a menudo de lirismo en la pintura abstracta, que, por otro lado, comparte con la música la condición de arte no directamente referencial. También aquí aparecen afinidades inesperadas[973].

En el fondo, todo registro expresivo, toda creación visionaria es la re-presentación de un sentido energético, de una conciencia, a través de un código de signos que configuran una imagen, una re-presencia de lo que el Cuerpo de Saber vive en algún nivel como intensidad de presencia. De este modo toda re-presencia es una abstracción, un extraer lo esencial de la realidad[974], de lo que es, con el propósito de identificarlo para incorporarlo al conocimiento.

La abstracción es un movimiento a menudo más sobrio que la lírica, no por ello menos intenso y entusiasta, que en su ritmo manifiesta los recursos más

971. Ibíd. p. 75

972. PROUST, Marcel. *Le coté de guermantes.* París: Flammarion, 1987

973. ESPAÑOL, Joaquim. Entre tècnica i enigma. *Mirades transversals sobre les arts.* Barcelona: Edicions de 1984, 2015. p. 88

secretos del ojo interior, del Cuerpo de Saber en el contacto inspirado de nuestra percepción con la visión latente, siendo esta última resonancia de la visión "abscóndita" de la Realidad.

Bocetos, apuntes y maquetas
Claves para interpretar el proceso creativo

Los diarios de artista son, en muchos casos, el primer recurso para registrar el ritmo inspirado, la visión en la que el creador participa, en la que se siente inmerso. Su carácter de boceto o apunte no definitivo, los convierte en un testimonio de primera mano, un registro inmediato de la experiencia visionaria.

Son huellas del *modus operandi* de los creadores a los que pertenecieron. Transparentan sus momentos lúcidos, íntimos e inspirados, pero también sus complicadas y sinuosas luchas por dar con la palabra, la imagen, la melodía adecuada, aquella que transcribe de forma plena la visión original. Stefan Zweig encuentra en los diarios y libretas de los artistas las pruebas que permiten descifrar su forma de crear.

Así, los cuadernos de Mozart manifiestan la fluidez expresiva en la que anotaba las composiciones que percibía de forma íntegra. "Por más larga que sea, en mi mente aparece la totalidad de la composición de modo que puedo verla en su totalidad –como si fuera una pintura o una estatua- de un solo vistazo. Es como si, en mi imaginación, no escuchase la pieza de un modo secuencial sino, por así decirlo, simultáneo"[975].

En el polo opuesto, Beethoven vivía una lucha encarnada con las notas musicales, su proceso era lento y laborioso, y sus apuntes y anotaciones así lo demuestran. Corregía y modificaba sus composiciones hasta que rozaban la perfección. "Pienso en el tema durante mucho tiempo –a veces muchísimo tiempo- antes de decidirme a escribirlo en una partitura... Cambio muchas cosas, elimino otras y no cejo en mi empeño hasta que estoy plenamente satisfecho. Sólo después empiezo a elaborar la composición en toda su amplitud y profundidad... Escucho y contemplo la imagen que se haya frente a mí desde todos los ángulos posibles, como si ya existiera el molde (como en una escultura) y sólo faltara escribirla"[976].

Se dice que pasaba muchas horas en el campo corriendo y caminando de un lado a otro y sin fijarse en nadie. Cantaba, murmuraba y gritaba, "ora marcando el ritmo con las manos, ora lanzando los brazos al aire en una especie de éxtasis... De vez en cuando se detenía y registraba con el lápiz unas cuantas de esas notas, apenas legibles, en su cuadernillo de apuntes"[977].

974. Martin Heidegger precisó que la misión del arte –y de la poesía en particular– es la de revelar la realidad oculta de las cosas, entendiendo por realidad el ser auténtico de estas cosas. HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía.* Méjico: FCE, 1988

975. Ibíd. p. 82

976. Ibíd. p. 82

Para Mozart la creación era un parto fácil y gozoso, mientras que Beethoven padecía todos los síntomas de un alumbramiento difícil.

Son muchos los creadores que necesitan elaborar las ideas y visiones que irrumpen de forma súbita e inesperada en su conciencia. La mística Juliana de Norwich (1342-¿1416?) escribió un primer manuscrito tras una visión intensa y transformadora que la salvó de la muerte y la llevó a hacerse reclusa, pero necesitó veinte años para madurar el texto y redactar un segundo manuscrito que ampliaba el primero.

Estas ideas o imágenes pueden sobrepasar nuestra capacidad de entendimiento. Por ello, por su fuerza y su sentido de transcendencia hay una urgencia, una premura por transcribirlas.

Hay científicos que aseguran haber llegado a la solución de un problema de forma totalmente intuitiva, sabiendo certeramente que se encuentran ante la clave que estaban buscando. En una primera instancia, muchos se sienten del todo incapaces de explicar el resultado de una forma lógica. Henry Poincaré, uno de los principales matemáticos de finales del siglo XIX escribió; "Nuestras demostraciones se basan en la lógica, pero es la intuición la que nos permite descubrir". El físico Max Planck afirmó algo similar, "el científico precisa de una imaginación artísticamente creativa"[978].

Algunas visiones llevan a escultores como Anish Kapoor a realizar obras monumentales, envolventes que requieren la contemplación y resolución de muchos problemas técnicos. Sin embargo, cuando uno ve sus maquetas de pequeño formato ya es capaz de imaginar la pieza a gran escala. En esas pequeñas maquetas se encuentra contenida, como la semilla de un árbol, la obra escultórica en toda su potencialidad.

Los cuadernos de Bill Viola son muy poco visuales, referencias a lecturas, escritos personales y textos que describen las imágenes llenan sus libretas, pero en pocas ocasiones realiza dibujos o bocetos. El mismo explica que trabaja de esta forma como si preservara la imagen para su representación definitiva[979].

Olafur Eliasson da una importancia especial al carácter experimental del proceso creativo, por ello su taller gira en torno a esta fase intermedia. Una de las salas de su estudio está dedicada exclusivamente a la construcción de ma-

977. ZWEIG, Stefan. *El misterio de la creación.* Madrid: Sequitur, 2007. p. 30

978. ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad.* Barcelona: Kairós, 2002. p. 25

979. KIDEL, Mark. Bill Viola. *The eye of the Heart. A portrait of the artist.* Género: Documental. Duración 59'. BBC y ARTE France, 2002

quetas, muchas de las cuales no llegarán a elaborarse en su factura definitiva. En su taller se potencia la efervescencia de ideas y la investigación se plasma a través de bocetos y maquetas.

Los bocetos, los apuntes ayudan al propio creador a captar esas ideas resbaladizas, volátiles que, de algún modo, no nos pertenecen pero han decidido manifestarse a nuestro través. Durante la transcripción, la visión adquiere nuevos significados, que se ordenan y se comprenden mejor. De este modo, operan como punto intermedio entre la visión primera y la materialización final.

Condicionantes de la Experiencia Visionaria

El Cuerpo de Percepción no deja nunca de percibir. La sensitividad inconsciente con sus destellos de visión experimentados espontáneamente es lo que nutre ese magma de patrones energéticos o fondo de iconicidades con sus respectivas cargas emocionales de sentido inconsciente para la conciencia ordinaria.

La fantasía sería la emergencia de ciertas franjas de ocurrencia a partir de un propósito explícito o no, que tira selectivamente de ellas con vínculos de significado desconocidos para nuestra conciencia ordinaria. La ficción sería la articulación, más o menos narrativa, de estos contenidos inconscientes, alrededor de un eje consciente que los tematiza.

Lo importante es no confundir ese desorden, esa entropía visionaria de la fantasía y la ficción con algo irreal, su realidad de fondo es la misma que en la experiencia visionaria consciente, pero sin la articulación del Cuerpo de Saber. De ahí, que sus expresiones también tengan verdad[980], pero es una verdad sin discernimiento, es una verdad impulsiva y sin creencia, a menudo excesivamente mediatizada por la personalidad del autor. Aún así, sus contenidos no son ilusorios y pueden apelar, aunque en una medida ínfima, a otras sensitividades.

Los patrones energéticos impregnan los espacios físicos y perduran en el tiempo según su intensidad. El visionario o sensitivo puede, según su potencial y sintonía, leer en el espacio los rastros de patrones energéticos, la intensidad de un rastro depende de la intensidad de una conciencia, entendida como integración de intención y carga emocional. Esa intensidad de conciencia genera un movimiento vibratorio que se refleja en el espacio y perdura un tiempo según dicha intensidad. En cualquier caso, el Cuerpo de Percepción

980. La impresión de "crear verdad", o mejor aún, la revelación de verdades ocultas, implica una densa relación del poema con la realidad viva... Esta relación se interpreta normalmente como la manifestación de una experiencia íntima, vivida en primera persona.... Sólo estas vivencias pueden crear la necesaria verosimilitud, el "aroma de verdad". ESPAÑOL, Joaquim. *Entre tècnica i enigma. Mirades transversals sobre les arts.* Barcelona: Edicions de 1984, 2015. p. 25

está siempre en disposición de recibir, y de hecho recibe, estímulos de todas las dimensiones de la realidad en las que, al fin y al cabo, estamos inmersos.

De hecho, no somos más que un conglomerado de percepción que crea y toma conciencia de todo aquello que experimenta y percibe. Hay una experiencia genuina de acceso, una experiencia genuina en que el Cuerpo de Percepción accede al sentido de la realidad.

Ese acceso o apertura se ve restringido de forma natural por el cerebro como una válvula que regula la cantidad y calidad de información capaz de procesar. El cerebro ha evolucionado bajo la presión de aportar supervivencia a todo el organismo en el entorno natural. También hay una subinformación de carácter cultural que el cerebro regula. Es decir, hay un sistema de codificación, de evolución natural que se ha ido abriendo y reconvirtiendo para codificar cada vez mayor flujo de información de carácter cultural.

No obstante, antes de proceder a desarrollar esa traslación de la –experiencia visionaria-, deberíamos atender a tres aspectos que la determinan y condicionan, tanto en sí misma como en su ulterior expresión.

En primer lugar, al contexto, tanto cultural como personal, del que accede a la experiencia. En la medida en que dicho contexto crea antecedentes en la modalidad de acceso y determina procedimientos, sistemas de sentido y, en consecuencia, registro.

En segundo lugar, a la personalidad y el sistema de convicciones y voluntades del que accede a la experiencia que obligarían al discernimiento entre la recepción genuina y las propias proyecciones.

En tercer lugar, a la modalidad concreta de acceso a la experiencia visionaria que se vive o desarrolla, que lógicamente determina un tipo de recepción u otra, especialmente sus estados de exaltación y entusiasmo respecto a la misma en las distintas gradaciones e intensidades.

En síntesis, se trataría de la incidencia de los mundos exteriores y la intervención de los interiores en la gestión del modo de acceso. Finalmente, hay que resaltar el hecho de que, en la medida que toda experiencia visionaria implica un estado alterado de conciencia fruto de algún tipo de éxtasis[981], nace la imperiosa necesidad de traducir dicha vivencia, tanto durante como después de la misma.

981. Éxtasis que conlleva a su vez distintos grados de exaltación, sean estos positivos, maravillamientos o entusiasmos, sean estos negativos como depresiones o terrores de todo tipo.

982. MURENA, Hector. A. *La metáfora y lo sagrado.* Barcelona: Alfa, 1984. p. 71-73. ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad.* Barcelona: Kairós, 2002. p. 25

Traducir la "visión"

La palabra traducir proviene del latín *trans –ducere* y quiere decir llevar algo más allá de sí mismo. Convertir una cosa en otra. Aunque jamás existirá una versión definitiva, se trata de convertirla con el fin de que sea más plenamente lo que era.

> ¿Qué es lo absolutamente intraducible que permite y reclama la posibilidad, la práctica infinita de traducción? Lo absolutamente intraducible es la Unidad perdida, que la traducción recuerda con su incesante esfuerzo por reunir las cosas convirtiendo a una en otras...
>
> Traducir es para los otros reinos hacer manifiesta su esencia, adelantarse con su ser, para proclamar así, sin saberlo, el recuerdo de la Unidad, el anhelo de retorno a ella. La obra de arte encierra un misterio intraducible. En la mejor de las traducciones tal misterio sólo podrá ser leído entre líneas. Pues la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible[982].

Según nuestro diagrama inicial y su posterior despliegue, nos encontramos en el momento de registrar y expresar la experiencia visionaria en lenguajes de creación, en el momento en que el Cuerpo de Percepción ha accedido a la dimensión metafísica y completamente inmerso en su propio exceso, deviene Cuerpo de Saber.

De acuerdo con el diagrama propuesto el Cuerpo de Saber es un estado que se experimenta plenamente en el espacio metafísico o trascendente. Para ello debemos aclarar previamente esa posición.

Siguiendo los postulados de René Guénon en sus textos recopilados bajo el título de *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, entendemos por física la "ciencia de la naturaleza", la ciencia de lo natural, de lo nacido, engendrado, por tanto limitado y, en cierto modo, definible.

Así, la metafísica sería lo que está más allá de la física, es decir, lo no nacido, lo permanente, lo constante, que tradicionalmente se expresa como lo universal y como conocimiento de los principios inmutables, en cierto modo como conocimiento del conocimiento, es decir, de la conciencia.

Esta metafísica dará lugar a las Ciencias del Espíritu que posteriormente se reconvertirán en las Humanidades, sobre todo después de Hegel que con su "Fenomenología del espíritu" pretende sustituir las explicaciones psicológicas y las discusiones abstractas acerca de la fundamentación del saber,



106



107

con una fenomenología que se presenta como creencia de la experiencia de la conciencia.

Esa representación del Cuerpo de Saber, sólo puede hablar y representar un objeto metafísico por algún tipo de analogía. Lo ilimitado sólo puede ser definido por analogía.

Para Guénon la realización metafísica es la identificación por el conocimiento: "consiste en la toma de conciencia de lo que es de una manera permanente e inmutable, fuera de toda sucesión temporal o de cualquier otra naturaleza"[983].

En el creador, esta realización consiste en manifestar el Cuerpo de Saber, en realizar efectivamente el conocimiento y así poder expresarlo.

La gramática de la creación genuina

> *Porque la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo.*
>
> *El Arte, al mostrarnos el Otro Mundo mediante la inspirada manipulación de elementos de este mundo, nos muestra la posibilidad de vivir nuestra vida en aquello en que es otra, la posibilidad de vivirla esencialment según la esencia de la poesía, como una metáfora: como espíritu que conoce la naturaleza simbólica del mundo y se libera así de la servidumbre respecto a lo meramente fáctico y efímero.*
>
> Héctor A. Murena. *La metáfora y lo sagrado*

Si la metafísica es el conocimiento de lo inefable ¿cómo abordar el reto de expresar lo inexpresable?

La expresión de las intuiciones, las epifanías, las ideas inspiradas requiere de un lenguaje propio, una gramática nueva que, de algún modo, tiene que reinventarse continuamente. La mística lo sabe bien, pues poner palabras a una experiencia inefable, misteriosa que, a menudo brinda la comprensión instantánea del sentido de la vida, no es una tarea fácil.

El uso de términos en forma negativa, el recurso de símbolos, metáforas, hipérboles, paradojas siembran los testimonios de místicos y visionarios. Son relatos fluidos, cargados de imágenes luminosas que traslucen una experiencia vívida y transformadora.

983. GUENON, René. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada.* 2ª Ed. Buenos Aires: Eudeba, 1976. p. 28

Las palabras son en sí mismas símbolos, por ello el lenguaje verbal es un caso especial de simbolismo en el que se da una relación contínua de analogía entre la idea y la imagen que representa.

Los creadores visuales trabajan directamente con la imagen o su ausencia. Y aún así, se sirven de los mismos recursos que los místicos, pues también traducen la visión, el roce o la caricia del mundo invisible. Y es que la realidad a la que aspiran tanto el artista como el místico es la misma, asegura Joseph Campbell, "ambos tratan de aflorar a la conciencia las verdades más íntimas y profundas"[984]. Ambos utilizan el lenguaje verbal o visual para hacer aparecer, desvelar la imagen que hasta hace nada permanecía oculta. Son magos, gestores de la imagen –*imago*- que convocan la transparencia y le dan cuerpo, la visibilizan. La labor no es sencilla porque, precisamente, en el carácter inmaterial, sutil y misterioso es donde radica la fuerza inexplicable de la imagen.

984. CAMPBELL, Joseph. *Las extensiones interiores del espacio exterior. La metáfora como mito y como religión.* Girona: Atalanta, 2013. p. 154

Hermenéuticas del numen

Desde los orígenes del arte, la hermenéutica de lo numinoso, si bien dependía del medio de expresión, estaba sometida a la visión, pues lo importante, vital e imprescindible era transmitir su sentido latene. El lenguaje, la técnica, el continente servían al contendido.

Los primeros chamanes utilizaron las membranas de la caverna como una extensión de su cerebro. Las protuberancias de las rocas y los pigmentos rojos daban vida a sus imágenes internas. Durante la Edad Media, los iconos sagrados tradicionales que contenían en su hierática forma las ideas y los prototipos divinos fueron humanizados en el Renacimiento. Y en este desapego a la norma, el crítico e historiador del arte Titus Burckhardt encuentra la desacralización del arte. Con la llegada del Romanticismo el sentido divino y genial fue interiorizado por los propios creadores.

La eclosión de las vanguardias, llevó a la proliferación de los medios de expresión. Los artistas desamparados de toda norma tradicional se enfrentan al reto de encontrar su propia vía de contactar con lo numinoso.

Hoy en día, los creadores tienen a su alcance todo el Cuerpo de Creación y Conocimiento que se ha generado hasta el presente. Desde las piedras que se utilizaron para levantar monumentos megalíticos como *Stonehe*, pirámides egipcias, templos antiguos que todavía hoy perduran magnificando el sentido de eternidad con el que fueron creados, hasta la fugacidad de la luz que empezaron a observar los impresionistas y que medios como la fotografía, el vídeo o el cine utilizan haciendo coinicidir técnica y contenido.

La multitud de medios a escoger por el artista contemporáneo sigue garantizando la primacía de la idea, la visión, el contenido. Ya no es necesario iniciarse en un taller de un gran maestro para aprender a moler los pigmentos y a componer un cuadro, hoy en día no es imprescindible dominar la técnica, pero si saber gestionar la idea, aquella visión que motivo la creación. En la contemporaneidad, el secreto de oficio estriba en la gestión de la imagen, la visión inspiradora, la idea que como un rayo atraviesa la mente de la persona creadora.

No obstante, el equilibrio entre contenido y contingente es tan decisivo como lo era en la Edad Media, ya que para que la visión se manifieste, necesita un medio que la exprese en toda su viveza y plenitud. La naturaleza de todo arte serio, asegura George Steiner, "es precisamente convertir en inseparables las categorías de *forma y contenido*"[985].

985. STEINER, George. *Gramáticas de la creación.* 2ª Ed. Madrid: Siruela, 2001. p. 119. MURENA, Héctor. A. *La metáfora y lo sagrado.* Barcelona: Alfa, 1984. p. 71-73

Pintura, arquitectura, escultura, instalación, vídeo, fotografía, performance, tales son los medios con los que materializan sus obras los artistas contemporáneos. La grafía de la luz que permitió la invención de la fotografía, evolucionando hasta la cinematografía, es uno de los elementos más versátiles y utilizados en la contemporaneidad.

Para Bill Viola, el vídeo, medio habitual de su trabajo, añade una cuarta dimensión -el tiempo- al arte, que anteriormente sólo había alcanzado la tridimensionalidad.

El cine, el llamado séptimo arte, es hoy en día el medio que convoca más espectadores. Si los museos sustituyeron a los templos y los domingos es habitual ver a familias acudir a ellos, los cines superan en cifras de visitantes a Museos y Centros de Arte.

Algunas obras cinematográficas como *2001: Odisea en el espacio*, 1968, *Matrix*, 1999, o *Avatar*, 2009, han marcado hitos que han influenciado movimientos artísticos de su época. No obstante, el acceso directo a la imagen a través de Internet, está cambiando la forma de ver el arte. El rito que supone desplazarse a un templo, a un museo o al cine para contemplar la imagen, se substituye por la cómoda visión a través de la pantalla del ordenador, sin abandonar el domicilio personal.

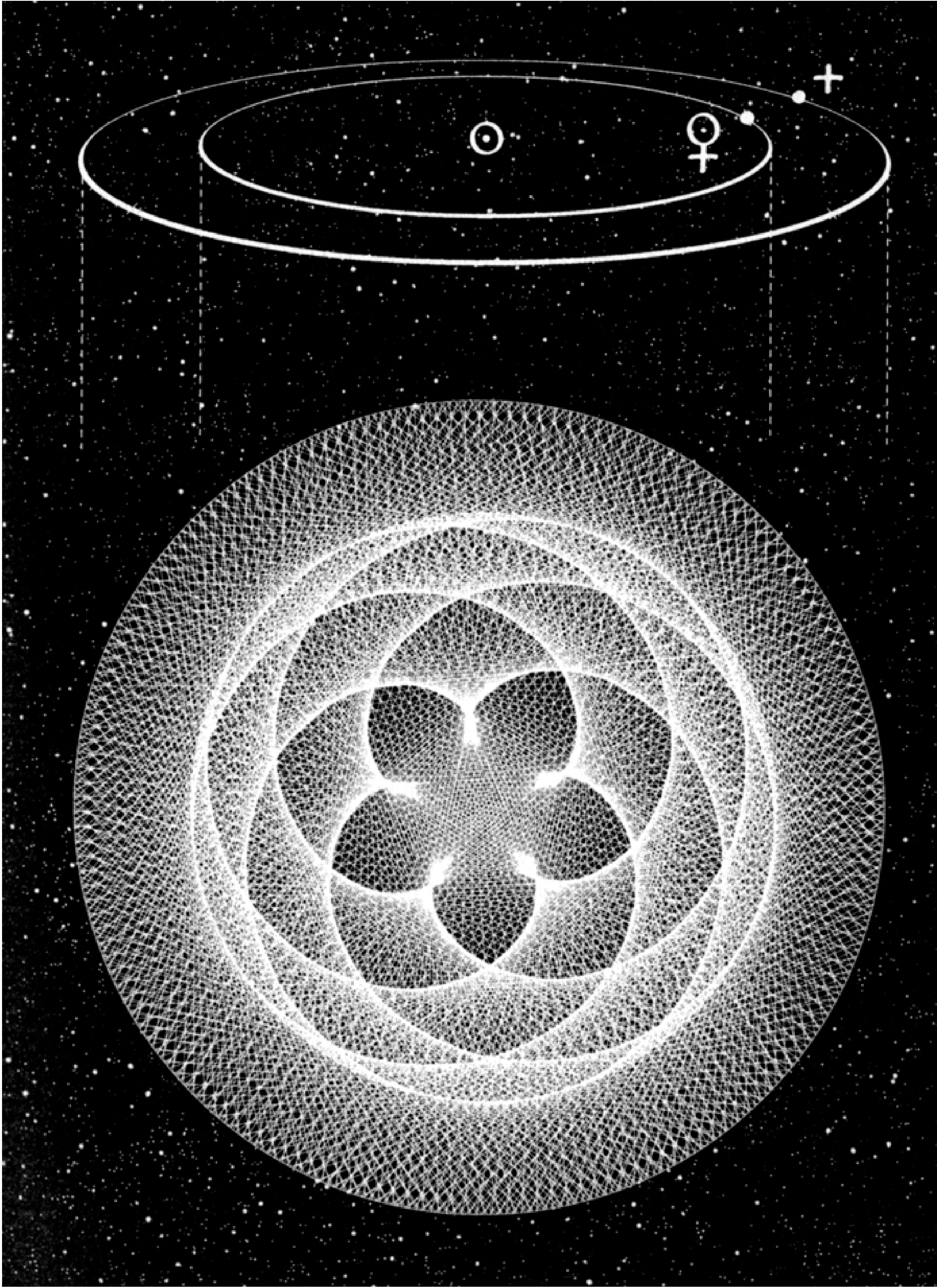
Algunos artistas exploran estas temáticas y utilizan medios cibernéticos que responden al momento actual en el que lo virtual toma cada vez más presencia. Como anticipó *Matrix*, el futuro virtual, donde no hay diferencia entre la realidad física y la artificial, es algo inquietante, a la vez que atractivo y familiar.

La realidad virtual nos recuerda a la sutil presencia del mundo visionario, a los episodios descritos en las ECM, a las experiencias fuera del cuerpo, a los sueños que experimentamos cada noche.

Aquel momento, en que la chamana María Sabina alzó el brazo para tocar a los "seres principales" que percubía en su visión, es una reacción similar a la que uno puede llegar a experimentar cuando se coloca unas gafas de realidad virtual y un nuevo entorno se configura a su alrededor.

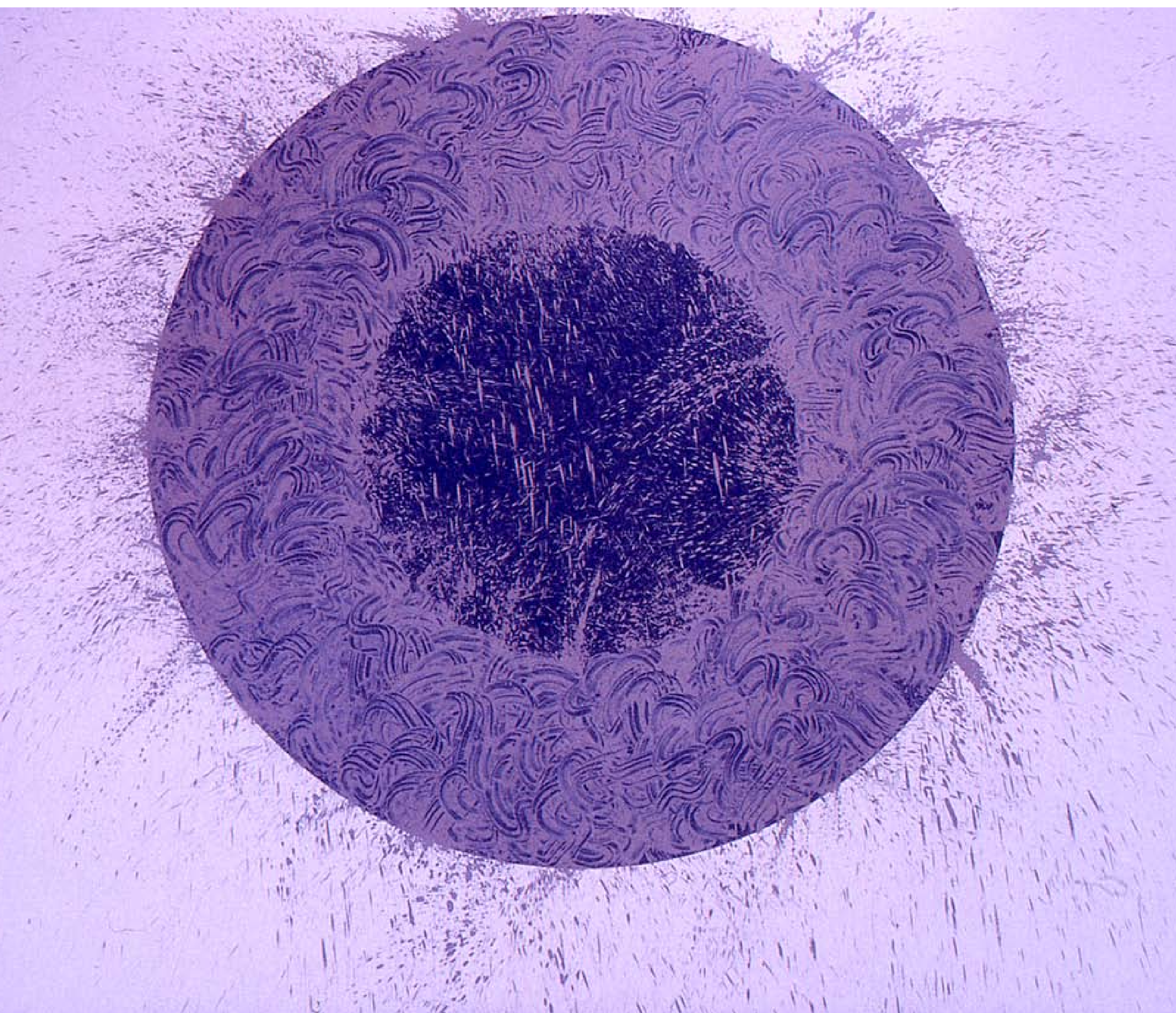
Como si un ciclo se cerrara, la imagen virtual nos traslada a aquellas primeras visiones en el interior de la caverna que, animadas con luces de sebo, cobraban vida.





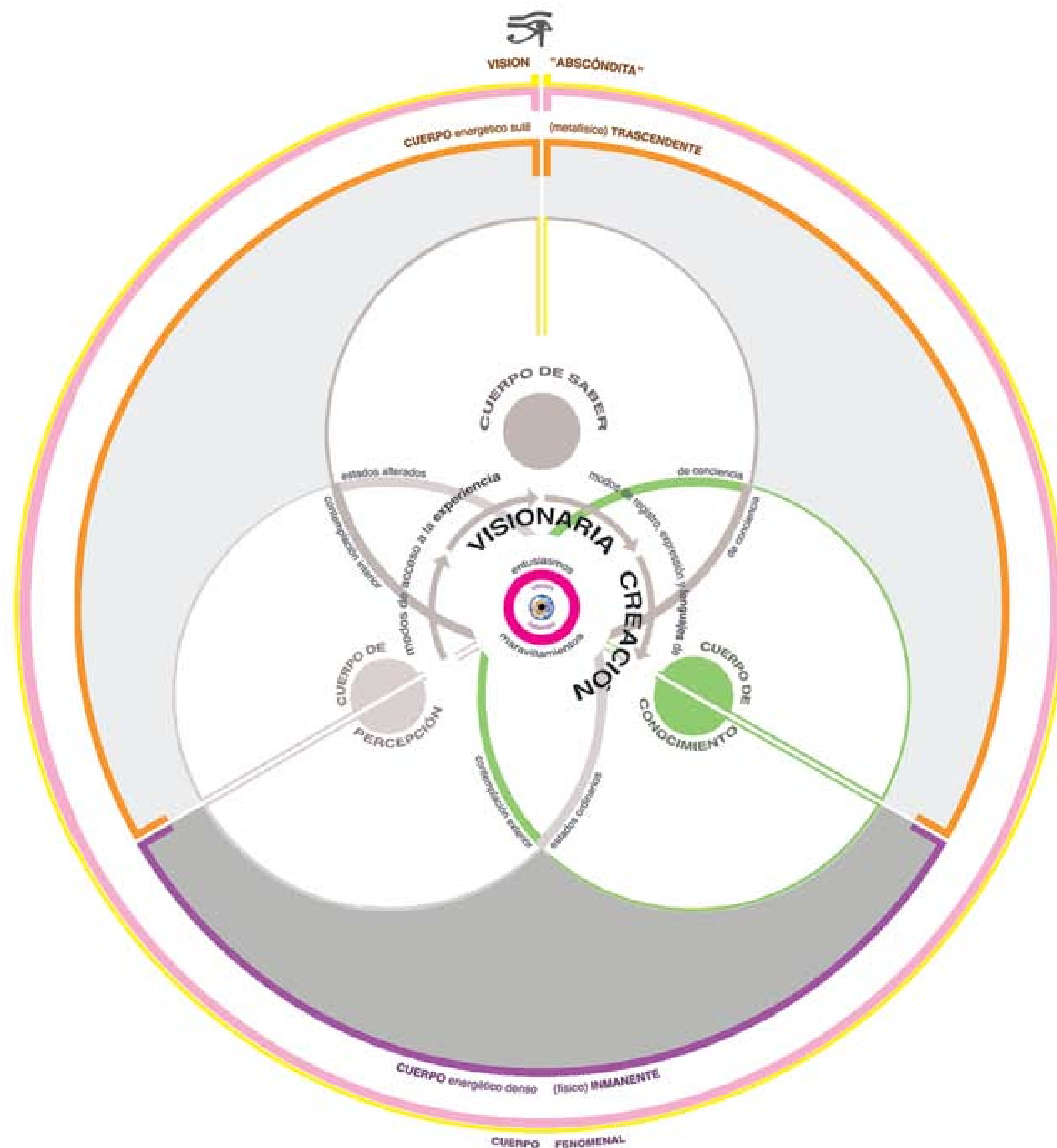
108





EL CUERPO DE CONOCIMIENTO

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



Hacer tangible la experiencia del Cuerpo de Saber

> *El pintor "aporta su cuerpo", dice Valéry. Y en efecto, no se ve cómo un Espíritu podría pintar. Es prestando su cuerpo al mundo como el pintor cambia el mundo en pintura. Para comprender esas transustanciaciones hay que encontrar el cuerpo operante y actual, aquel que no es un pedazo de espacio, o un haz de funciones, sino un entrelazamiento de visión y movimiento.*
>
> Claude Lefort. Prefacio a *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty

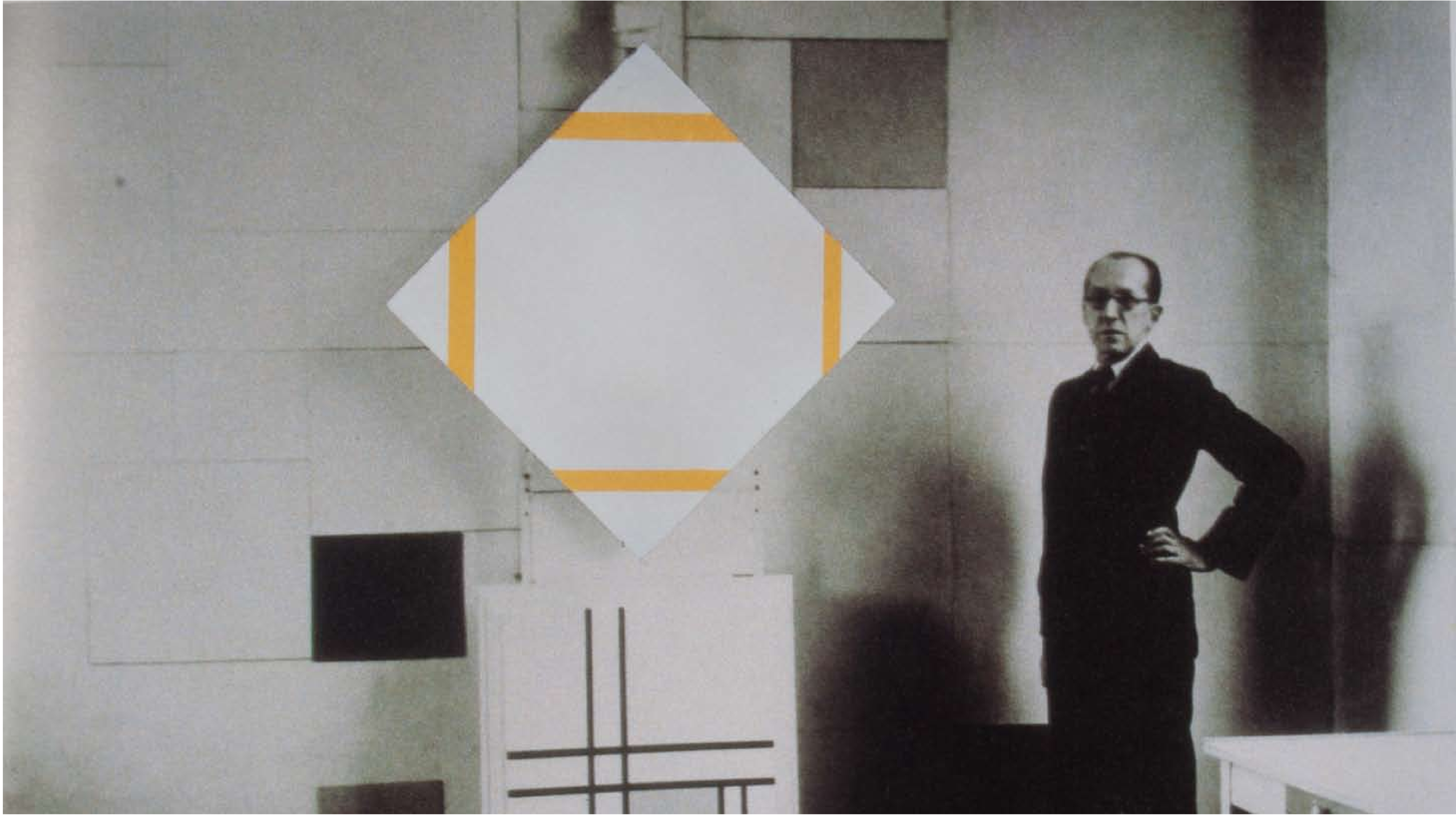
El campo de saber, esta esfera de nuestro diagrama que ha sido cartografiada por visionarios, místicos y creadores como un crisol de contenidos arquetípicos, cohortes angélicas, reinos imaginales y memorias humanas, vibra y bulle en un lugar etéreo que puede ser intuido, visionado, inspirado y vivido.

Según el alcance y la profundidad de la experiencia, la inmersión en el campo de saber deja rastros fugaces, un vislumbre tímido que se archiva en algún rincón de la conciencia o rastros arrebatadores, que arden y consumen a quien los experimenta, transformando plenamente su vida y su persona.

Sin embargo, este abismarse en el océano sin fondo del saber, mueve, en muchas ocasiones, a testimoniar lo visto, a registrarlo en un ir y venir, buceando en sus aguas, a través de escritos, textos poéticos, paradójicos, imágenes vibrantes que brotan de este gran mar primordial.

Los testimonios, creaciones, registros del campo de saber conforman otro cuerpo de sentido, la tercera esfera de nuestro diagrama. En ella, se corporifican las visiones extraordinarias, las inspiraciones luminosas, las epifanías y las intuiciones inesperadas. Conforma un pleroma que, aun habiendo sido concebido a través de los aires sutiles e inspirados del saber, necesita del cuerpo físico para su espiración. Hemos visto que los medios y los lenguajes de expresión son múltiples y diversos, cada uno tiene el reto de ajustarse e interpretar la visión genuina que inspiró aquella obra en la mejor manera posible.

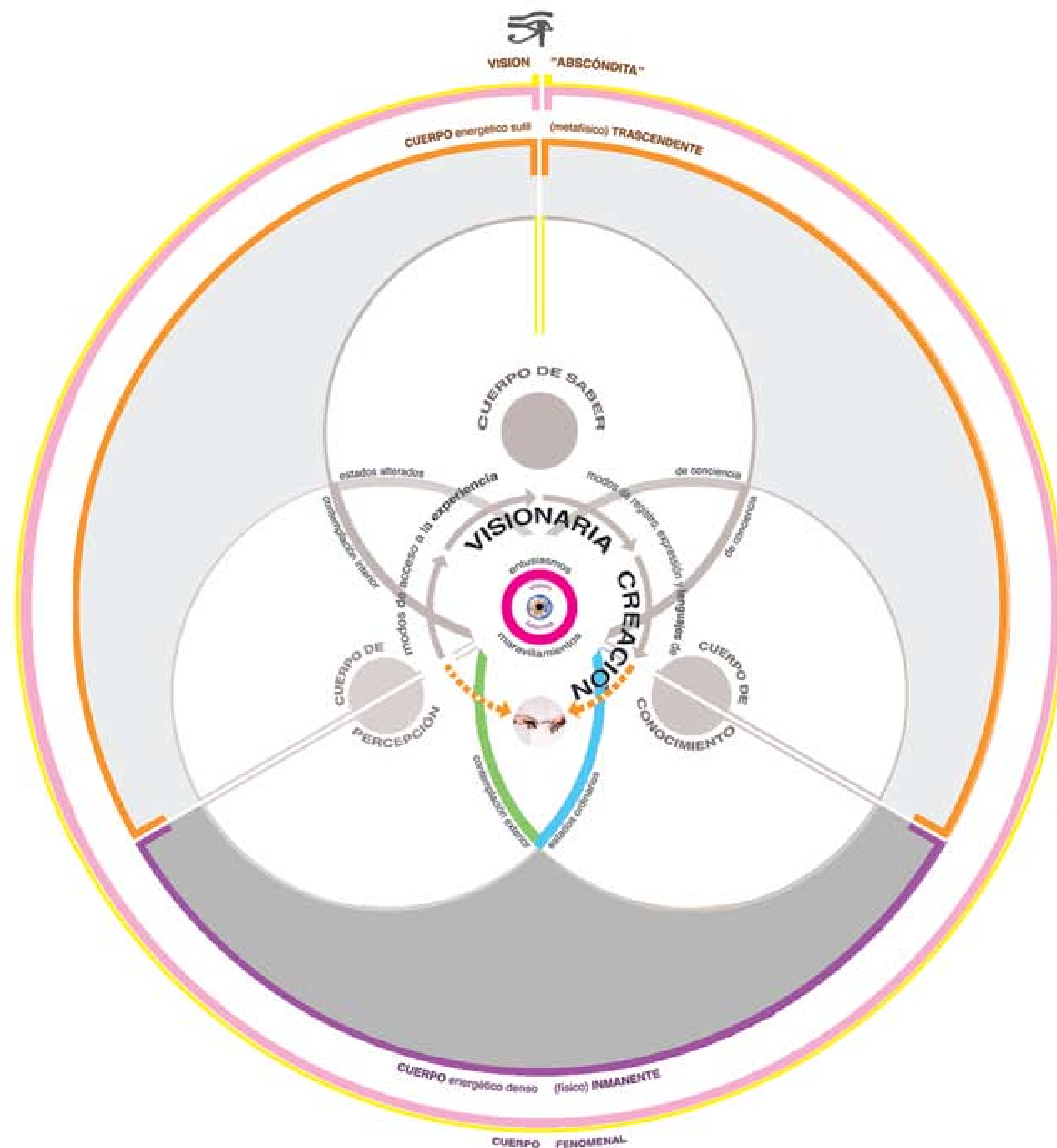
Este Cuerpo de Conocimiento en el que nosotros situamos las obras de la creación artística, acoge únicamente aquellas obras genuinas, que surgen del camino inverso de ascenso al Cuerpo de Saber y descienden directamente, con el pulso y la mirada anonadada, para transcribir aquello que ese ha visto, oído, experimentado. La obra deberá pues conservar su latencia, en el rastro de un escrito, en el trazo de una imagen, mantener la vibración primigenia, el temblor, el maravillamiento del numen.





LOS CREADORES

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



La huella de la experiencia visionaria

Sumérgete en el océano del Corán incomparable si estás dotado de poderoso aliento. En caso contrario, limítate al estudio de las obras que comentan su sentido exterior y no te adentres en él porque, si no, perecerías, pues profundo es el mar del Corán. Si el que se zambulle no se mantuviese en los lugares próximos a la orilla, jamás retornaría. Los profetas y sus herederos, guardianes de la ciencia profética, son aquellos que vuelven de esos lugares por misericordia hacia el universo. De los que se han quedado detenidos, tras haber llegado a la meta, permanecen allí sin volver jamás a la superficie. Nadie saca provecho de ellos, y ellos no sacan provecho de nadie: pusieron el punto de mira en el fondo del océano –o más bien, es el océano quien apuntó hacia ellos- y se sumergieron en él eternamente.

Ibn Arabi. *Las iluminaciones de la Meca*

Más allá de los chamanes, cuya obra es la sanación, de los místicos que pueden dar testimonio de sus visiones o no hacerlo y de los psicólogos transpersonales que desde la contemporaneidad buscan la reintegración de la dimensión espiritual del ser humano, los creadores son, sin excepción, aquellos que registran lo que ven y experimentan.

De forma intuitiva o consciente, el creador se ve abocado a expresar aquello que le excede, aquello que sobrepasa su comprensión cotidiana. Si lo hace porque este gesto es una vía de elevarlo de nuevo a la dimensión desconocida del Misterio, o si, siendo consciente de sus hallazgos, no puede sino compartirlos, en cualquier caso, deja una huella de sus viajes al campo de saber, que servirá como guía, fisura, o ventana, a quien se atreva a contemplarla con la mirada abierta.

En definitiva, siguiendo las palabras de Ibn Arabi, los creadores son los que se sumergen en el océano del saber y vuelven par contarlo "por misericordia hacia el Universo".

Las configuraciones de sentido

El creador, como el chamán y el místico, es aquel que experimenta grados de sensitividad, que expone su Cuerpo de Percepción de forma porosa y vulnerable a aquello que le infundará un nuevo sentido, una nueva visión más amplia y dilatada del mundo que nos rodea y configura. La substanciación de esa experiencia requiere que el creador vuelva, de algún modo, a estrechar su mirada, a rebajarla al mundo, para poder fijarla, coagularla, hacerla

inteligible a los demás. Cuando la experiencia visionaria es en extremo intensa, el creador la traducirá *a posteriori*, una vez ésta se haya apaciguado y los contornos del mundo ordinario hayan vuelto a dibujarse. No obstante, en ciertas transcripciones automáticas, el proceso de ver y registrar puede darse de forma simultánea, en un ir y venir del Cuerpo de Percepción, en un dilatar para visionar y reducir la visión para atender a su creación. En la pintura mediúmnica o canalizada, el creador apenas tiene necesidad de ver lo que hace, como es el caso de Gasparetto.

Son modos distintos de traducir, registrar y testimoniar la experiencia visionaria, no obstante, todas las obras que, en mayor o menor medida, nacen de este gesto, de este camino de vuelta y descenso, conforman, a nuestro entender, el Cuerpo de Conocimiento.

Un Cuerpo de Conocimiento que, por lo que tiene de visionario e inspirado, mantiene latentes las preguntas sobre el origen del cosmos y ofrece respuestas misteriosas gestadas en la gran matriz de la conciencia universal. Entre la bóveda celeste y el útero de la materia, emerge, como burbujas primigenias, un magma de conocimiento que anima, imagina y conforma el misterio de la vida.

El útero y el cosmos

Lugares de gestación de la imagen

> *Todos los núcleos de los átomos que nos constituyen han sido engendrados en el centro de estrellas muertas hace muchos miles de millones de años, mucho antes del nacimiento del Sol.*
>
> *Somos, de alguna manera, los hijos de esas estrellas.*
>
> H. Reeves. *Poussières d'étoiles*

La pregunta sobre el origen de la humanidad ha llevado al ser humano a rastrear los orígenes de nuestra especie, las primeras señales de vida en la tierra, las bacterias, pero todavía más atrás, como bien relatan los mitos cosmogónicos, las semillas de nuestro origen se encuentran en las estrellas.

La bóveda celeste ya fue considerada un gran útero matricial por los egipcios que otorgaban a la diosa Nut el poder de engullir al sol cada noche para darle a luz al amanecer. La luz, la vida, surge de su vientre cósmico y retorna a él.

El mito contemporáneo del Big Bang sostiene que toda la materia que nos constituye fue forjada hace miles de millones de años en la combustión de las primitivas gigantas rojas cuya explosión inseminó el espacio generando soles, planetas y la aparición de la vida.

La película de Stanley Kubrick *2001: Una odisea en el espacio*, 1968, plantea una cosmovisión en la que los seres humanos primitivos atraviesan una larga evolución de la conciencia que les permite no sólo preguntarse por el origen de esa conciencia, sino realizar un viaje de retorno a las estrellas, verdadero origen, matriz cósmica de la humanidad.

El recorrido que proponemos desde los orígenes del arte hasta la contemporaneidad sigue las mismas pautas. Se inicia en el interior de la caverna, en las profundidades de la tierra, cuando nuestros antepasados plasmaron sus visiones en las membranas de las cuevas, y finaliza con la mirada puesta en la piel del cosmos, los *Skyspaces*, observatorios del cielo que James Turrell crea en el Roden Crater, paraje desértico y lunar, muy similar a algunas de las localizaciones que utilizó Kubrick para su película espacial.

Entre la cueva y el cosmos, nuestro relato de la creación no sigue un recorrido historicista, sino que es más bien un relato del ojo y de la visión. A través del tiempo, rastreamos la pervivencia de lo sublime, la estética profunda, la numinosidad. El hilo conductor es el sentido numinoso de la luz, el cual precisa de un lugar oscuro o aislado para su observación. Tal como hizo Alhacen al servirse de una cámara oscura para observar la luz, nosotros observamos el arte, los registros de la visión, a través de diferentes cámaras: la caverna, el templo, el museo, el cuerpo, el ojo, el cine, la pantalla.

Entre la matriz telúrica y la matriz cósmica

Las primeras imágenes de la humanidad fueron concebidas y representadas en el útero de la tierra. Las cavernas de la prehistoria fueron los primeros santuarios, lugares de recogimiento e iniciación, donde el chamán no sólo veía, sino que trasladaba sus visiones a sus membranas internas. Adentrarse en el interior de la cueva era para el resto de la comunidad una simulación del viaje extático del chamán. Alumbradas por luces de sebo, las imágenes de figuras zoomórficas aparecían ante sus ojos con inmediatez y fuerza recreando la experiencia visionaria del chamán. La cueva era pues el lugar de incubación de las imágenes, así como el soporte de su recreación y el espacio de la contemplación.

Miles de años nos separan de las pinturas de las cavernas, más tarde el templo, lugar de la presencia y matriz de la imagen, pasó a ocupar su función cultual, hoy en día, los museos son los lugares que, a través de la cultura, más se aproximan a esta función de lugar de contemplación de la imagen.

El seguimiento de la imagen a través de su lugar de concepción, veneración, contemplación y exposición, va intrínsecamente unido a la pregunta por el origen numinoso de la imagen. Dado que este sentido era claramente considerado en su origen, nos planteamos si esa numinosidad sigue latente en una contemporáneidad en la que el contiente actual del arte, el museo, es un espacio aparentemente desacradizado.

La búsqueda de un nuevo lugar sagrado llevará a los creadores románticos a volver la mirada hacia la naturaleza y hacia su propia visión interna. Un giro similar al que operaran los creadores del *Land Art*, que inspirados por la película de Kubrick, buscarán parajes inhóspitos, aislados, desérticos. Casi paralelamente, el cuerpo deviene un nuevo lugar para la imagen interna que opera, al mismo tiempo, como soporte de creación. Son muchos los creadores que optan por crear a través de su cuerpo, recuperando la medida del cosmos en su humanidad.

Esta aproximación a una historia genuina de la creación, concluye con cinco creadores paradigmáticos; Bill Viola, Olafur Eliasson, Jaume Plensa, Anish Kapoor y James Turrell, que tienen acceso a la gran iconosfera de la creación, gestada a través de los siglos entre la matriz telúrica y la matriz cósmica. Sus creaciones se inspiran en la tradición e incorporan el sentido de estas obras distantes en el tiempo, actualizandólas con un lenguaje contemporáneo y universal.

Una aproximación a la historia de la imagen latente

Nuestra perspectiva al arte genuino, para nosotros visionario, se fundamenta en la propia experiencia como creadores. Desde esta vivencia visionaria, se puede identificar por resonancia los registros –obras- de otros creadores que han experimentado, consciente o inconscientemente, una vivencia similar.

Por ello, el estado visionario del Cuerpo de Percepción y su traducción a través de las gramáticas de la creación en un Cuerpo de Conocimiento es el hilo conductor de esta aproximación a los testimonios imaginales que recorren la historia del ser humano.

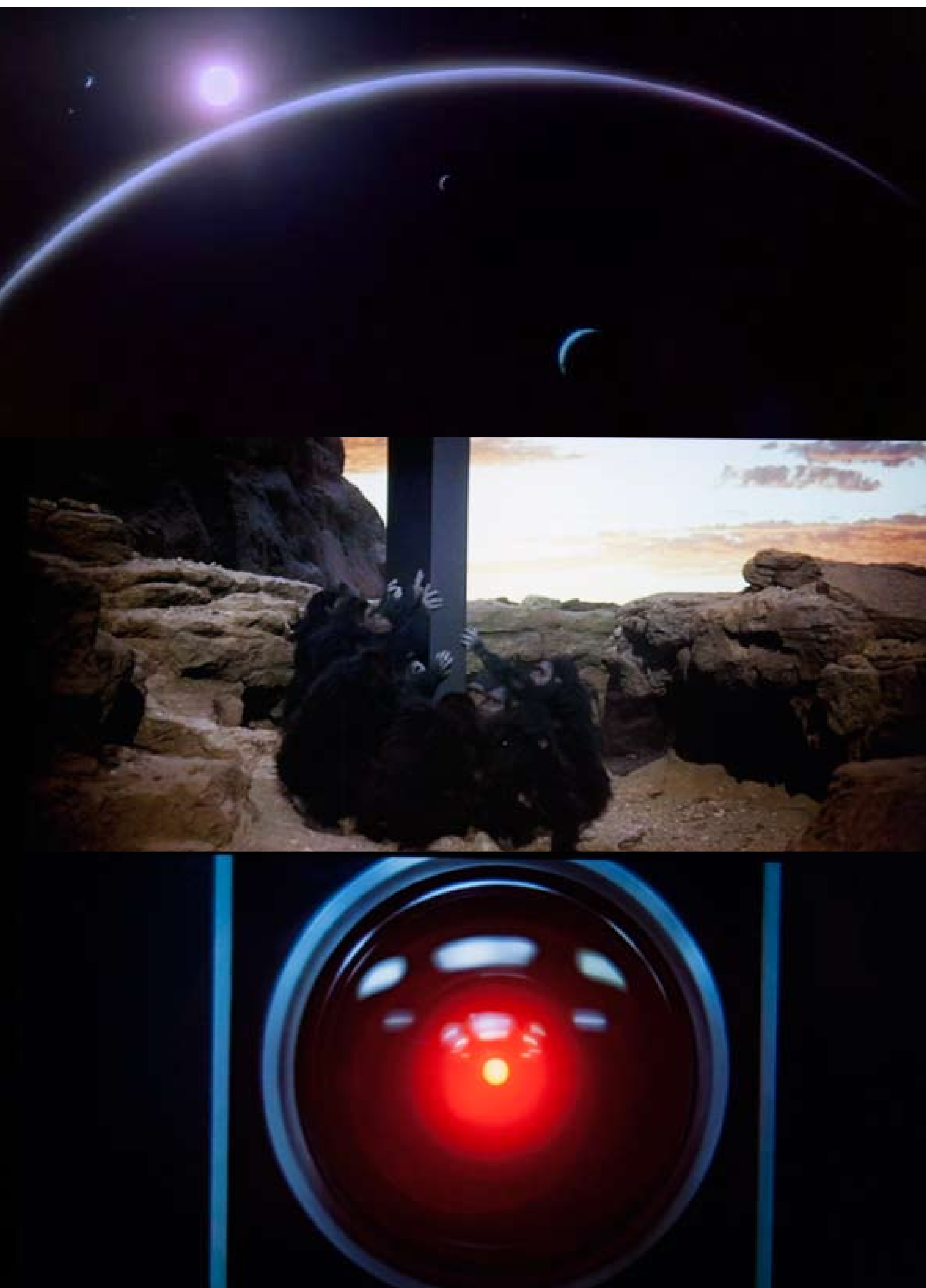
A pesar de la distancia temporal, el maravillamiento ante la epifanía del trazo que podemos experimentar hoy en día ante un papel en blanco debió de ser el misma que experimentaron los primeros chamanes en el interior de las cavernas. El asombro por el aparecer de la imagen que nos convierte en co-creadores de la realidad parece trascender toda frontera de tiempo y de lugar.

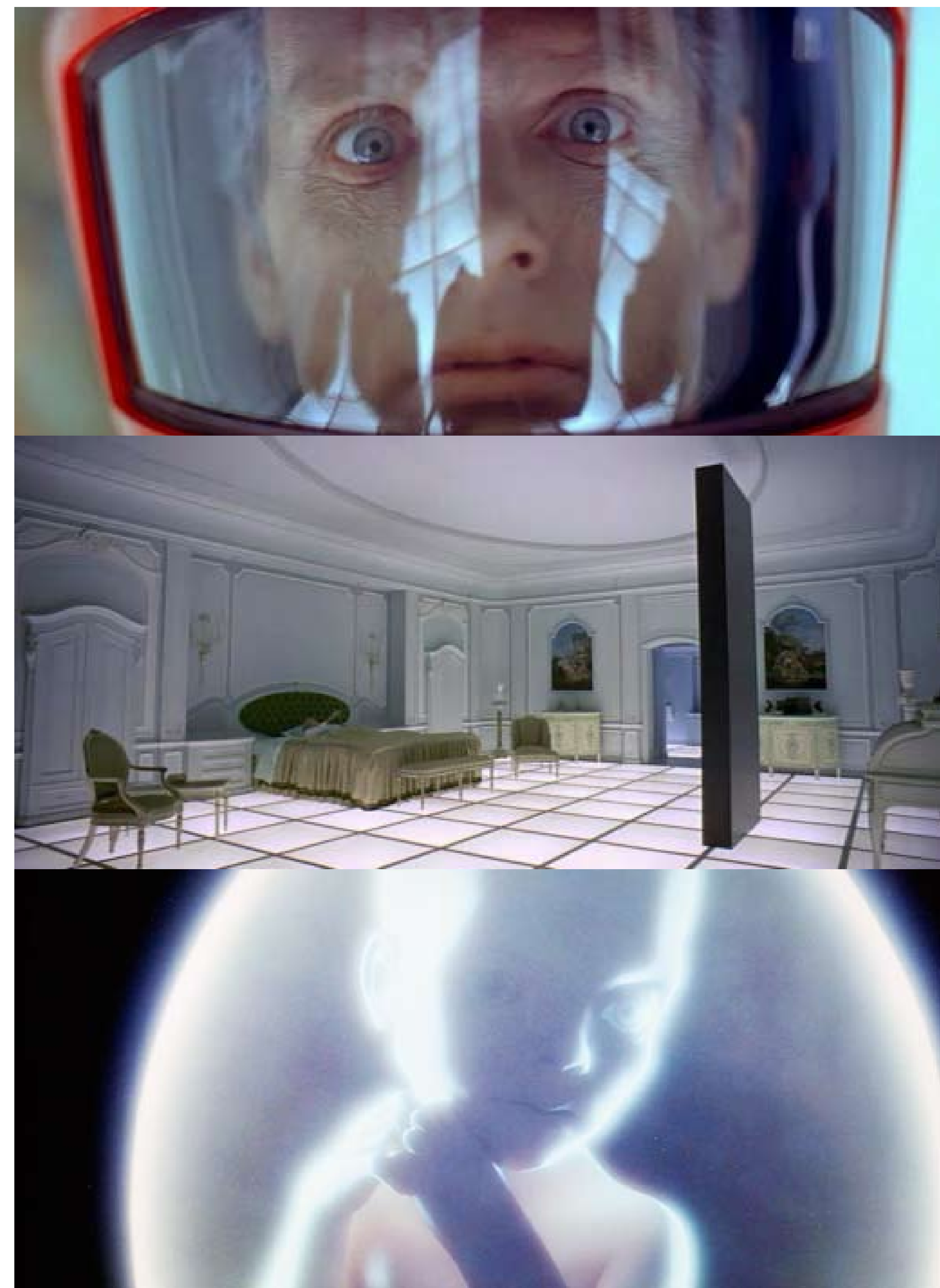
Creemos que intuir los signos constantes de lo real, volver visible lo invisible, dar cuerpo a la imagen latente, es la verdadera profesión del gestor de la imagen, el imaginero o “mago”.

Cabe preguntarse, ¿qué movió a los primeros chamanes a trazar sus visiones en las membranas de la caverna? ¿Qué continúa motivándonos en el presente a fijar nuestras intuiciones, epifanías e inspiraciones? ¿Qué imagen imperecedera es ésta que emerge incesantemente, sin importar el soporte, la época y el lugar, como queriendo revelarse y revelarnos su sentido oculto?

Con nuestro recorrido imaginal, consideramos ese aparecer una revelación de lo numinoso que, a través de los miles de años en que la conciencia humana ha conseguido verla y transmitirla, ha adoptado miles de facetas, rostros que nos miran, mientras nosotros, los propios creadores que les dimos a luz, las contemplamos atónitos, fascinados por su presencia latente más allá de toda aparición y apariencia.







La epifanía de la conciencia
2001: Una odisea en el espacio

La búsqueda de los orígenes de la humanidad lleva al director Stanley Kubrick (Nueva York, EEUU, 1928 – Saint Albans, Hertfordshire, Reino Unido, 1999) a crear una obra maestra del cine que se dilata en el tiempo pasado de nuestros ancestros homínidos y alcanza un futuro en el que el ser humano ha conquistado el espacio.

Influenciado por las ideas de Helena Blavatsky, fundadora de la *Sociedad Teosófica*, Kubrick plantea la evolución humana a partir de la intervención de una inteligencia superior. Como hiciera previamente el filósofo Jean Gebser en su obra *Origen y presente*, 1949, Kubrick plantea su propia visión cinematográfica del origen y la evolución de la conciencia humana.

De una factura exquisita, con escenas casi estáticas que favorecen la contemplación, Kubrick combina los gritos animales de los primeros homínidos, la respiración interior de los astronautas y la música de Strauss con los movimientos simétricos y rotatorios de las naves espaciales.

La chispa de la conciencia, *scintilla conscientiae*

En el origen, nuestros ancestros homínidos no se diferencian apenas del resto de animales que habitan la tierra, luchan por su supervivencia y sobreviven en un entorno hostil. La situación cambia al aparecer un monolito negro en la entrada de su cueva. Cuando la luz del sol roza el monolito, de forma similar a la luz crepuscular en *Stonehenge* durante los solsticios de invierno y verano, los homínidos reciben un tipo de transmisión y una "chispa" de conciencia, *scintilla conscientiae*, parece emerger en su interior.

La película refleja este instante de "inspiración" cuando uno de los homínidos deja de moverse por inercia, rememora la visión del monolito, y asume una actitud reflexiva. Es entonces cuando se da cuenta de que puede usar uno de los huesos de un animal muerto como herramienta. En ese momento el mono empieza a ser humano, porque de algún modo ha participado, comunicado o contactado con una inteligencia superior.

El animal se convierte en homínido en el mismo instante en que se transforma en creador. Las herramientas, que más adelante tallará y adaptará a sus necesidades, demostrarán un sentido estético, aunque rudimentario.

La película refleja muy bien ese momento de "iluminación" que llega a toda persona creadora que se encuentra sumida en el ensimismamiento o la reflexión. La herramienta puede considerarse pues la primera "obra", la primera creación del ser humano.

Cuando el homínido lanza el hueso–herramienta al aire, se produce una de las elipsis más largas de la historia del cine[986], en el cambio de toma, el hueso es sustituido por una nave espacial alargada y blanquecina que flota en el espacio.

986. La película *El árbol de la vida*, 2011 de Terrence Malick, también utiliza este recurso al unir los tiempos jurásicos, con momentos contemporáneos y con imágenes de generación de estrellas.

El hijo de las estrellas o el embrión de oro

Nos encontramos en el futuro y un segundo monolito ha sido descubierto enterrado a doce metros de profundidad de la superficie de la luna. Cuando los astronautas se acercan para observarlo y la luz solar toca el monolito una emisión de radio muy potente se orienta hacia Júpiter.

Dieciocho meses después, una misión espacial se dirige a Júpiter en la nave Discovery que está regida por un ordenador central denominado HAL. Tras varios incidentes provocados por HAL, sólo uno de los astronautas de la tripulación consigue sobrevivir.

Al llegar a las inmediaciones de Jupiter, el astronauta encuentra flotando un tercer monolito que actuará como una puerta o fisura a una dimensión desconocida. La pequeña nave de exploración con la que se había aproximado al monolito es absorbida en una especie de túnel de luces de colores vivos y cambiantes, hasta llegar al umbral de gestación de los mundos en el que las imágenes orgánicas de nebulosas se alternan con las imágenes de sus ojos dilatados. Se nos muestran coloreados como si participaran de las imágenes luminosas que está percibiendo.

El carácter visionario de esta escena recuerda los episodios de ECM, en los que las personas atraviesan un túnel hacia una luz indescriptible. Por otro lado, el ambiente colorista y mutante, tiene reminiscencias de los relatos de experiencias visionarias provocadas por enteógenos que hemos visto anteriormente.

El carácter onírico de las imágenes indica que la experiencia podría estar ocurriendo en un plano sutil, etéreo o en una cuarta dimensión desconocida, en la que el Cuerpo de Percepción realiza el mismo recorrido que durante

los arrebatos chamánicos, místicos y creadores, desdoblándose, elevándose, para fundirse con la luz cósmica que lo transforma en Cuerpo de Saber.

El fin de este viaje luminoso en el que el astronauta parece transcender la velocidad de la luz, llega a una estancia extraña sin aparente salida, con un suelo luminoso, algo aséptica a pesar de los toques de decoración europea con pinturas y cuadros renacentistas. En ella el astronauta se desdobla en sucesivas ocasiones, envejeciendo a cada cambio de plano hasta que en el momento de su muerte, tendido sobre su lecho, alza la mano ante un cuarto monolito que aparece a los pies de su cama.

Su cuerpo de anciano se transforma en un feto envuelto en una placenta de luz. Un embrión luminoso recuerda, al "embrión de oro" del Rig Veda o al tratado taoísta de la flor de oro que invita al renacimiento de un ser de luz interior.

A través del monolito negro, que actúa de nuevo como una fisura el bebé estelar accede al espacio y flota al tiempo que contempla la tierra.

Volverse luz estelar, conciencia pura

Si bien en el inicio de la película una forma de conciencia es transmitida a los homínidos volviéndolos conscientes, es al final de la película cuando parece darse una total transferencia en la que el ser humano no sólo es consciente de ser, sino que se vuelve conciencia pura, luz estelar y cósmica.

Kubrick nos relata una transformación de esta conciencia que, al entrar en contacto con la materia, necesita miles de años para sutilizarse, volverse etérea, luminosa. La imagen del feto estelar, es la imagen de un ser nuevo, que se ha gestado en una matriz cósmica y ha nacido atravesando un portal o una fisura que hace de puente entre dos mundos.

Siempre que se traspasa este umbral el ser humano cambia, evoluciona, accede a un conocimiento que lo transciende. En el encuentro con el tercer monolito, la transcendencia parece ser total, el astronauta penetra íntegramente esta fisura accediendo al otro lado de la realidad. El bebé hace el camino de regreso, viene del otro mundo, de esa cuarta dimensión de luz, renace del más allá con la mirada abierta contemplativa, luminosa, observa conscientemente al resto de la humanidad.

Kubrick habla en algunas de las entrevistas que se le hicieron de "seres de pura energía y de puro espíritu". Estas entidades, dice Kubrick, "podrían encontrarse en comunicación telemática a través de la totalidad del Cosmos... No estarían limitados por la velocidad de la luz y su presencia podría penetrar hasta los rincones más recónditos del universo: podrían tener un dominio completo de la materia y de la energía: y en el estadio final de su evolución, podrían desarrollar una conciencia integrada, colectiva e inmortal"[987].

987. ERIC NORDEN, Playboy Interview: Stanley Kubrick. Playboy, septiembre 1968. Citado en: PIERRE, Arnauld (comisario). *Cosmos. En busca de los orígenes, de Kupka a Kubrick.* Tenerife: Ediciones del Umbral, Tea Tenerife Espacio de las Artes, 2008. p. 83





LOS ICONOSTASIOS

Introducción

Nos encontramos en un tiempo de globalidad no sólo espacial y temporal sino de generalidad tecnológica y de búsqueda de sentidos incluyentes y experiencias esencialistas. En este sentido nuestra posición, tanto como creadores como desde el desarrollo de la presente investigación, nos permite contemplar simultáneamente todos los testimonios que, a nuestro entender, son, siempre y, en última instancia, testimonios de la experiencia visionaria registrada como creación.

Somos testigos de la ingente labor por hacer de la vivencia perceptiva un Cuerpo de Conocimiento. Hoy por hoy, dicho Cuerpo de Conocimiento, tanto en su interioridad como en su exterioridad, precisa de una mirada distinta. La sincronía de las imágenes y su fácil yuxtaposición visual nos sitúa en un nuevo e inédito punto focal de comprensión.

Es, precisamente, este hecho inédito, el que nos permite y obliga, no sólo a los especialistas sino sobre todo a los creadores, a tener en cuenta el conjunto heredado, a contemplar e incorporar como propio todo ese bagaje, todo ese esfuerzo por registrar la vivencia del Cuerpo de Saber.

Para ello, hemos recurrido al término iconostasio, fenómeno medieval en su origen, pero que nosotros extrapolaremos a todos los tiempos y lugares. Recuperamos el iconostasio de la mano de un autor en particular, concretamente del historiador de arte alemán Hans Belting (Andernach,1935) y su libro *Imagen y culto*, en el que establece unas premisas generales que nos resultan de interés.

Belting sostiene que la premisa esteticista con su concepto de arte en el sentido moderno se inicia en el Renacimiento italiano y occidental y que, con distintos desarrollos y debates, se extiende hasta nuestros días. Anteriormente, las imágenes tenían otra función en sus modalidades de culto y liturgia.

> Las grandes épocas en la historia del arte fueron aquéllas en las que la gente se rodeó, sin ninguna conciencia estética y sin nada parecido a nuestro concepto de “arte”, de configuraciones cuya función religiosa o profana en la vida era comprensible para todos y que nadie disfrutaba de manera puramente estética. ¿Puede en realidad aplicarse a estos tiempos el concepto de la vivencia estética sin hacer con ello violencia a su verdadero ser?[988]

988. BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid: Akal, 2009. p. 120

Nosotros consideramos poder extender esta noción, ampliando el sentido de la liturgia a todos los procedimientos rituales en los que la sensitividad del Cuerpo de Percepción requiere, a los efectos chamánicos, místicos y transpersonales según nuestros énfasis operativos, de un soporte para su crecimiento, para su iniciación a Cuerpo de Saber, lo que podríamos denominar liturgia visionaria. Esa extensión debe reunir, hoy por hoy, en una continuidad profunda, los 40.000 años transcurridos desde la cueva del Chouvet a nuestros días.

Originalmente, se instalaba en el templo de la iglesia una cancela o reja que separaba la cabecera o ábside del resto de la nave. Esta cancela se situaba delante del presbiterio, espacio del altar donde los presbíteros o ancianos realizaban el sacramento eucarístico, cerrándolo y diferenciándolo del resto de la nave. En este cerramiento se desarrollaba un friso con iconos al que se denominaba *templon*. A excepción de los iconos de los santos titulares siempre presentes, la instalación de los iconos no era permanente, sino que iban cambiando según el calendario festivo. "El icono del santo del día", nos dice Belting, "se exponía aquí para la ceremonia del beso y la prosternación. Algunas tablas se descolgaban del friso para ser objeto de una especial veneración"[989].

> Una experiencia importante del icono consistía también en su puesta en escena cultual. El icono se exponía en días festivos en los que también se escuchaban textos de la biografía del representado. La celebración del recuerdo apoyaba los ejercicios conmemorativos de los textos, encontrando su punto medio en la imagen conmemorativa. Al venerar la imagen, se hace un ejercicio de memoria de naturaleza ritual. Con frecuencia, sólo era posible venerar la imagen cuando había un motivo oficial. No se podía contemplar cuando se quisiera, sino que había que aclamarla en medio de la comunidad según un programa preestablecido y en una fecha determinada. Esta práctica recibe el nombre de culto[990].

Las puertas del iconostasio eran "un punto de sutura entre el ámbito accesible y el inaccesible", "entre visibilidad e invisibilidad", a su través se producían las entradas y salidas de los sacerdotes al espacio reservado del presbiterio.

El pueblo sólo participaba "de forma acústica" del interior del presbiterio en los momentos más destacados de la liturgia. Sin embargo, podían acceder a los iconos que se encontraban en el iconostasio, lugar intersticial entre lo sagrado y lo profano, a través de la visión y la oración. Era esta veneración del icono, y la presencia sobrenatural que ocultaba en su interior[991], una vía de acceso a lo numinoso. Las puertas que no podían ser atravesadas, se abrían como fisuras a través de la contemplación de las imágenes.

989. Ibíd. p. 302

990. Ibíd. p. 20

991. Ya Tertuliano deja constancia en su Libro de la interpretación de los sueños, de la controversia entre los romanos de que las imágenes consagradas, "en tanto que sede de la divinidad, satisfacían esperanzas de poder sobrenatural y en su milagrosa fuerza curativa... La idea de la imagen "como sede del ser divino"... condujeron al convencimiento de que la imagen poseía las mismas fuerzas del original, así como sus mismas imágenes sensitivas. En la imagen de culto "se hallaba presente y activo el numen divino", por eso el creyente se acercaba a ella para expresarle sus ruegos". Ibíd. p. 56

Entendida la imagen, el icono, como esa membrana de sentido que separa y diferencia los dos lados de la realidad, esa membrana que, expresando, creando y transmutando en conocimiento, nos procura "re-presencia" de lo que se vive y experimenta en el lado numinoso.

Sumergidos en el iconostasio universal, llamado también iconosfera, ese cerramiento que a la vez vela y revela, lo encontramos hoy después de los milenios que nos separan de las cavernas, los templos de toda índole, colecciones y museos en una superficie portátil, de una superficie visual inimaginable, la pantalla.

De este modo, con la idea del iconostasio, nos aproximamos a las diferentes yuxtaposiciones de imágenes, entendidas como lugares de condensación y concentración de un cuerpo icónico de sentido especialmente significativo, como expresión y testimonio del devenir o desarrollo del Cuerpo de Percepción.

El iconostasio deviene, pues, una metáfora del poder invocador de las imágenes y de nuestro posicionamiento respecto al mismo. En ausencia de la imagen sólo hay la presencia (pre-sentimiento) del numen. En presencia de la imagen sólo hay re-presencia.

Del útero a la caverna

Lugar de la iniciación a la "visión"

Desde los orígenes de la humanidad, el ser humano conjuga el sentido simbólico y numinoso con la creación. El arte de nuestros ancestros es simbólico y sagrado, porque mediante imágenes, formas y objetos visibles hace referencia a una realidad invisible, a aquella realidad numinosa que supo percibir a través de sueños y visiones. Más de 90.000 años nos separan de los primeros homínidos que enterraron a sus difuntos y les insertaron conchas en los ojos para que pudieran ver en el otro mundo.

Desde entonces hasta el presente, el ser humano ha encontrado distintas vías de expresar lo inexpresable, el arte es una forma de hacerlo que va ligada a las raíces de nuestra humanidad. Los misterios que ocultan sus primeras creaciones siguen sin ser totalmente desvelados.

Las estatuillas femeninas que se hallaron grabadas en bajorelieve en la entrada de algunas grutas, así como talladas en pequeño formato son las primeras manifestaciones divinas con forma humana. Anne Baring y Jules Cashford creen que estas estatuillas femeninas, más allá de simbolizar el misterio del nacimiento, simbolizaban el misterio de la vida misma y que la caverna era un lugar sagrado que simbolizaba el útero de la Diosa[992]. Entrar en su interior sería como entrar en el cuerpo de la Diosa y los rituales que se efectuaran en sus profundidades serían iniciaciones de muerte y renacimiento.

Nuestros antepasados del Magdaleniense se refugiaron en la oscuridad profunda de las grutas franco-españolas para dar a luz un despliegue de imágenes zoomórficas, cuyos emparejamientos simbólicos todavía son motivo de estudio. Los animales toman forma y relieve gracias a las protuberancias de las grutas y a la luz con la que eran iluminados[993]. Se sabe que estos lugares aislados hacían función de santuarios por las huellas de jóvenes iniciados y por las representaciones de chamanes.

En estas grutas los chamanes fijaban las visiones que obtenían en estados alterados de conciencia y que percibían cargadas de poder. Las visiones se manifestaban durante el viaje extracorpóreo que realizaban al mundo extraordinario. Los chamanes eran capaces de elevarse y sumergirse en el mundo espiritual. La entrada a la caverna suponía para el resto de la comunidad un viaje físico que recreaba el viaje espiritual del chamán. En la cámara interior, las dramatizaciones orales que se hacían alrededor de los animales representados tenían un trasfondo sagrado. Toda la comunidad podía contemplar las imágenes animadas mediante la iluminación de lámparas de sebo, aparecían y desaparecían, creando un efecto similar al de la visión que había experimentado previamente el chamán.

Tanto las representaciones femeninas como las imágenes zoomórficas que cubrían los techos y paredes de las cuevas tenían una función evocadora de esa faceta misteriosa del numen, que parece fundirse indisociablemente con los orígenes la historia humana.

El sentido numinoso, estético y simbólico. *Julien Ries*

Para Julien Ries, sacerdote, antropólogo e historiador del las religiones, los orígenes del arte se remontan a hace más de dos millones de años cuando el *homo habilis* fue capaz de crear las primeras herramientas. La talla de piedras simétricas demuestra ya un sentido estético aunque rudimentario,

992. Ibíd. p. 27, 35

993. Utilizaban lámparas de piedra hueca, con mechas de ramitas de enebro y aceite de grasa animal para alumbrarse en el interior de las cavernas. BARING, Anna y CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen. Madrid: Siruela, 2005 p. 35*

que comportaba la elección de la forma y color, también una capacidad creadora y simbólica pues para realizar sus utensilios antes era necesario imaginarlos[994].

A partir del -1.600 000 a. C. el *homo erectus* sucede al *homo habilis* y desarrolla una cultura más perfeccionada. La verticalidad le permite, por un lado, liberar sus manos, dejar de usarlas como herramientas y empezar a utilizarlas como motor de ellas y, por otro, elevar y expandir su mirada sobre el horizonte, contemplar la bóveda celeste y abarcar el cosmos[995].

El sentido religioso del ser humano prehistórico se inicia con el descubrimiento del fuego y se desarrolla en los rituales funerarios. El descubrimiento del fuego se da en Chu-ku-Tien, cerca de Pekín y en Terra Amata, cerca de Niza, hace aproximadamente 400.000 años y propicia la emergencia de nuevos rituales de culto[996]. Por otro lado, los primeros hallazgos de enterramientos se dieron en Qafzeh, Palestina (90.000 a. C.) o en Neandertal (80.000 40.000 a. C.). En las tumbas se encontraron conchas insertadas en los ojos de los difuntos, se trata de "ojos simbólicos para su vida de ultratumba", así como polvo de ocre rojo, símbolo de la sangre y de la vida, y cráneos tratados, sobremodelados o rodeados de un ritual significativo[997]. Todos estos elementos demuestran la creencia de una vida más allá de la muerte.

El sentido de transcendencia se encuentra en los orígenes prehistóricos del ser humano y se manifiesta de forma simbólica en el arte de las cavernas, así como en el arte mobiliario que tiene su máxima expresión en la figura femenina de la diosa.

La figura de la diosa. *Anne Baring y Jules Cashford*

Lo sagrado o numinoso toma forma de figura humana femenina gravada en bajo relieve en las entradas de las cavernas o talladas en pequeño formato en marfil, piedra o hueso.

El exhaustivo estudio sobre la representación divina femenina de Anne Baring y Jules Cashford, reconoce a *La diosa de Laussel* como una de las imágenes femeninas más antiguas, de tan sólo 43 cm. de altura, fue tallada en bajorrelieve en Dordoña, Francia, entre el 22.000–18.000 a. C. Con su mano derecha sostiene un cuerno de bisonte en forma lunar que contiene muescas de los trece días de la fase creciente de la luna. Con su mano izquierda se toca el vientre. Su gesto relaciona la fase creciente de la luna con la fecundidad del

994. RIES, Julien. *El símbolo sagrado.* Traducción de Agustín López Tobajas y María Tabuyo. Barcelona: Kairós, 2013. p.170

995. Ibíd. p. 97

996. Ibíd. p. 122

997. Ibíd. p. 130

útero femenino y, al mismo tiempo, traza un vínculo entre lo celeste y lo humano[998]. Otras diosas como las de *Lespugue* tallada en marfil de mamut (20.000 –18.000 a. C. en Alto Garona, Francia) o la de *Willendorf* tallada en piedra caliza (20.000 –18.000 a. C en Austria) tienen unos pechos y un vientre abultados que acentúan su carácter fértil. Algunas apenas tienen pies, su acabado en punta facilitaba que estas pequeñas figuras móviles de 15 y 11 cm. respectivamente pudieran clavarse en la tierra y sostenerse derechas. Pero más allá de ser un culto a la fertilidad, el estudio minucioso de Baring y Cashford, sostiene que son figuras religiosas que simbolizan el misterio del nacimiento y del origen de la vida.

No se han encontrado figurillas masculinas semejantes, y el hecho de que fueran halladas grabadas en el exterior de las grutas, les lleva a interpretar la caverna como santuario de la Diosa. Introducirse en su útero telúrico supondría entonces iniciarse en el misterio del nacimiento y de la muerte. Las imágenes zoomórficas que ornamentaban las grutas formaban parte de la cosmogonía del ser humano prehistórico. Estos animales les proporcionaban todo lo necesario para su supervivencia, eran, en un sentido similar al de la Diosa fértil, su fuente de vida y debían ser considerados como seres sagrados, motivo de reverencia[999].

Mitogramas y arte visionario. *Leroi-Gourhan*

Es en el Magdaleniense superior (18.000 -10.000 a. C.), período de apogeo del arte paleolítico, cuando el *homo sapiens* despliega su potencia creadora. Se han descubierto ciento cincuenta grutas ornamentadas en la zona franco-cantábrica.

Las grutas pintadas y ornamentadas durante el Paleolítico superior tenían la función de santuarios en los que las imágenes zoomórficas eran animadas con luces, música y relatos orales. Las huellas de jóvenes y las representaciones de chamanes como figuras erectas medio humanas y medio animales prueban que en las cuevas se celebraban rituales iniciáticos[1000].

Hay diversas teorías que interpretan este arte que tiene su esplendor en la profundidad de las cavernas. Los primeros estudios especulaban que las imágenes de animales fueran la expresión de ritos mágico-religiosos vinculados a la caza o representaciones totémicas.

Más adelante, Leroi-Gourhan (1911–1986)[1001] tras un estudio minucioso de los

998. BARING, Anne y CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen.* Madrid: Siruela, 2005 p. 24, 25

999. Ibíd. p.45

1000. Ibíd. p. 31

1001. Ibíd. p. 58



114



115

grupos de animales, llegó a la conclusión de que su disposición no era azarosa sino que respondía a una distribución planificada. Los grupos de animales eran "mitogramas" que necesitan ser animados por relatos orales. Gourhan identifica emparejamientos de animales que dan lugar a una mitología bipolarizada, que simboliza sentidos opuestos tales como la de lo masculino y lo femenino[1002]. Los animales que representan lo femenino se sitúan en una posición central en las cuevas y los masculinos a su alrededor o de forma periférica[1003]. El resultado de estas investigaciones sobre los emparejamientos de animales, que sitúa a los que identifica como femeninos en la parte nuclear de la cueva, da soporte a la tesis de Baring y Cashford que interpreta la cueva con un santuario de la diosa.

La siguiente hipótesis de Lewis-Williams ahonda en las investigaciones de Gourhan, pero además pretende dar respuesta a la incógnita sobre el origen de estas imágenes. ¿Qué motivó al *homo sapiens* a crear esas pinturas? ¿Por qué fueron realizadas? Según Williams, el arte de las cavernas surge ante la necesidad del chamán de fijar sus visiones. Visiones que provienen directamente del mundo de los espíritus al que tiene acceso el chamán en estados alterados de conciencia.

Proyecciones imaginales en el interior de la caverna
David Lewis-Williams

David Lewis-Williams, en su obra *La mente en la caverna*, relaciona la aparición del arte rupestre con el desarrollo de la conciencia del *homo sapiens*. Gourhan ya había notado el carácter simbólico y sagrado de las pinturas y, al intentar descifrarlas, había llegado a la conclusión de que la mente del ser humano Paleolítico era más compleja de lo que se podía suponer[1004]. Siguiendo sus pasos, Lewis-Williams sostiene la teoría de que el origen del arte prehistórico sólo es posible con el desarrollo de una conciencia humana superior capaz del reconocimiento de los propios actos y afectos, de memoria simbólica y de lenguaje[1005]. La creación de imágenes en las cavernas sería pues una consecuencia del desarrollo de la autoconciencia del *homo sapiens*, de su capacidad de recordar los sueños y visiones[1006].

Los chamanes percibían las visiones en estados alterados de conciencia; estados hipnagógicos o trances propiciados por rituales chamánicos que podían incluir la ingesta de enteógenos[1007]. Cuando el estado de trance se apaciguaba y quedaba todavía la memoria viva de la visión, las imágenes se reproducían en la roca respondiendo a una necesidad de "fijar" estas imágenes

1002. "Carácter dominante de la asociación entre dos especies animales, una de las cuales es el caballo y la otra el bóvido, intervención de un tercer elemento asociado de manera variable al par fundamental (mamut, cabra montés, ciervo), presencia eventual de felinos y rinocerontes. Sobre esta estructura animal, integrada en el marco natural de la caverna, se despliega una segunda línea simbólica, tomada del hombre, línea que se expresa en las mismas relaciones de posición que para los animales y se traduce, bien por representaciones completas del hombre y la mujer, bien, con más frecuencia, por símbolos geométricos". Ibíd. p. 45

1003. BARING, Anna y CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen.* Madrid: Siruela, 2005 p. 27-37

1004. LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna.* Madrid: Akal, 2005. p. 58

1005. Lewis-Williams sigue la tesis de Gerald Edelman que distingue entre una conciencia de nivel inferior y una de nivel superior. La primera conciencia corresponde al sistema límbico y la segunda al talamocortical. Los Neanderthales tendrían el primer tipo de conciencia y el Homo Sapiens el nivel superior. Ibíd. p.193

1006. No obstante Lewis-Williams no cree en el carácter inspirado y numinoso de las mismas. Basándose en los estudios de neurociencia Williams sostiene que las imágenes visionarias son meros efectos de conexiones sinápticas del cerebro. Sin embargo, los relatos místicos que hemos recopilado en esta tesis, así como la teoría de Henry Corbin o Carl Gustav Jung, sostienen que estas imágenes cargadas de poder, están vivas, palpitan y provienen de un lugar imaginal que nos trasciende. Las mismas experiencias chamánicas que Williams estudia se basan la creencia de que estas imágenes son sagradas, provenientes del mundo de los espíritus.

internas y visionarias. Las paredes de las cuevas se convierten en los soportes de imágenes proyectadas, imágenes que surgían de la imaginación del ser humano prehistórico, no de su observación del entorno. Una prueba de ello sería que los animales representados raramente se encuentran en un contexto natural más bien parece que estén flotando sin obedecer a las leyes de la gravedad[1008].

Según Mircea Eliade el chamán es el que viaja al mundo de los espíritus y hace de intermediario entre estos y el resto de la tribu. Sus viajes implican a menudo el vuelo a lugares superiores así como la inmersión en el mundo subterráneo. La cueva podía ser considerada una traslación física de este viaje espiritual y entrar en ella supondría para la comunidad acceder al mundo de los espíritus. Recorrerla equivaldría a explorar los territorios que el chamán transita durante su experiencia de trance. De este modo, el viaje chamánico se vuelve accesible a toda la comunidad que puede realizar un recorrido físico por el mundo extraordinario de los espíritus y contemplar las mismas imágenes que el chamán visiona en sus viajes extracorpóreos. La misma cueva, al ser, en ocasiones, un lugar de difícil acceso, un lugar oscuro, únicamente iluminado por las imágenes de sus paredes, podría propiciar a su vez el estado alterado de conciencia que las inspiró[1009]. En cualquier caso, recorrer esas cavernas hacía partícipe a toda la comunidad del viaje espiritual y visionario del chamán.

Las cuevas son, al mismo tiempo, un "soporte vivo" para las imágenes que contienen, pues sus relieves completan la fisonomía del animal representado mediante la interacción de dos elementos, la luz y la oscuridad. Son la "membrana" que contiene, como si de una pantalla de proyección se tratara, las imágenes del más allá. Imágenes cargadas de poder, visionadas por chamanes, y reproducidas en el interior de la cueva. La oscuridad de las cavernas haría muy difícil la contemplación de todas las imágenes de la cueva, por ello quien sostuviera y manipulara la lámpara de sebo[1010] tendría el poder de hacer aparecer la imagen para volverla a ocultar de nuevo al retirar la lámpara. La membrana de la cueva iluminada con ráfagas de luz y animada con relatos orales, sonido o música[1011], sería un soporte vivo para estas imágenes que una vez fueron imaginadas por el chamán y que vuelven a ser vivificadas para el resto de la comunidad.

1007. El hecho de que se encuentren combinados motivos zoomórficos y signos abstractos responde según Lewis-Williams al hecho de que estas imágenes eran el testimonio de visiones propiciadas por estados alterados de conciencia, ya que durante estos estados se combinan las visiones de figuras geométricas con la imagen figurativa.

1008. Este efecto es conocido como "propia existencia de libre flotación". Ibíd. p. 199

1009. En la parte de la cueva de Lascaux, conocida como el Pozo, se ha detectado un elevado contenido de dióxido de carbono producido de forma natural. Esta elevada concentración de dióxido podía conducir a estados alterados de conciencia a la gente prehistórica. Este parte más profunda y de difícil acceso se ha detectado también en otras cuevas y podría ser, según Lewis-Williams un lugar de recogimiento para el chamán en búsqueda de las visiones, por contraste a otras galerías más accesibles al resto de la comunidad. Ibíd. p. 271

1010. "Estas imágenes nacidas de la luz y la sombra implican una importante reciprocidad. Por un lado, el creador de la imagen mantiene a ésta en su poder: un movimiento de la fuente luminosa puede hacer que la imagen surja de la oscuridad; otro movimiento hace que desaparezca. El creador controla la imagen. Por otro lado, la imagen mantiene a su creador en su poder: si el creador o el posterior espectador desea que la imagen siga siendo visible, éste está obligado a mantener una postura que sostenga la fuente luminosa en una posición determinda". Ibíd. p. 225, 226

1011. Hay hallazgos de flautas prehistóricas rudimentarias hechas de hueso. HERZOG, Werner (director). *La cueva de los sueños olvidados*. Fotografía: Peter Zeitlinger. Documental histórico. 86'. Francia, 2010

Arte rupestre y chamanismo

El estudio de pinturas rupestres de tribus todavía existentes en África y Norteamérica, cuyos ritos chamánicos parecen perpetuar tradiciones arcaicas, arrojan luz al misterio de la creación de las pinturas del Paleolítico superior.

Los San de África, también conocidos como "Bosquimanos" creen en un reino espiritual que está habitado por Dios, por ancestros de su familia, manadas de animales y espíritus de muertos que disparan "flechas de enfermedad". La labor de los chamanes San es activar su potencia sobrenatural, hacer que esta recorra su columna vertebral en dirección ascendente, "hirviéndola" hasta que explote en la cabeza y les lleve a los reinos de los espíritus. El viaje chamánico de los San se da durante la "danza medicinal" de curación o de trance y en sueños[1012]. Los San no utilizan enteógenos, inducen el estado alterado de conciencia intensa mediante la dirección auditiva, el movimiento rítmico prolongado y la hiperventilación.

La danza San es el ritual religioso más importante. Cuando entran en trance profundo, los chamanes San, a veces, sufren hemorragias nasales y así se representan en las pinturas rupestres. Es algo común que durante estas experiencias alteradas de conciencia, el chamán experimente ingravidez y sensación de alzamiento. El cosmos chamánico está "estatrificado", el mundo espiritual envuelve su mundo ordinario, al atravesar estos estratos espirituales puede elevarse hacia un mundo superior o sumergirse en un mundo subterráneo.

Los chamanes San comparten su experiencia visionaria con el resto de la tribu y también la representan en la superficie de la roca. Los abrigos rocosos se consideran un "velo" del que emergen las imágenes. La superficie iluminada de la roca se convertía en una fisura por la que se podía acceder al mundo de los espíritus. Esta fisura corresponde a un "área de invisibilidad" de la que surgen las imágenes haciéndose visibles. Las imágenes fijadas permitían que otros miembros de la tribu accedieran al mundo imaginal y visionario de los chamanes.

En las pinturas San aparecen a menudo líneas pintadas en zigzag, son los "hilos de luz" que los chamanes utilizan para escalar el cielo. Estos "hilos de luz" están representados de forma idéntica en abrigos rocosos separados por grandes distancias y parece representar una "red de viaje extracorpóreo" que unía comunidades diferentes[1013]. Los chamanes San curaban por imposición de manos, así mismo, tocar las pinturas era de gran importancia porque eran transmisoras de poder[1014].

1012. LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Madrid: Akal, 2005. p. 143

1013. Ibíd. p. 159

1014. Ibíd. p. 164

El arte rupestre chamanístico de Norteamérica tiene puntos en común con el arte de los San de África y, al mismo tiempo, diferencias importantes. La búsqueda de visiones que los San realizaban mediante danzas colectivas, los shoshones del río Wind, comunidad que aún perdura, la realizan de forma solitaria. Su objetivo es "ver" un espíritu animal que se convierta en su ayudante y sea fuente de su poder.

El buscador de visión monta su caballo y cabalga a lo alto de una colina donde ya hay arte rupestre, se lava y, vestido solamente con una manta, se tumba bajo las imágenes. La experiencia visionaria es inducida por el ayuno, el frío, la falta de sueño y fumar tabaco enteogénico. La visión puede tardar tres o cuatro días en llegar y puede darse en estado de sueño o de vigilia. Un sueño visionario se diferencia del resto de sueños en que las imágenes son más intensas, se puede decir que tienen una realidad más viva que el resto.

Durante las visiones los buscadores sienten como si abandonaran el cuerpo, tienen sensación de viaje extracorpóreo. El vuelo sobrenatural del chamán se representa en las pinturas rupestres norteamericanas con atributos de aves, patas de pájaro o "penachos de plumas de codorniz"[1015]. Las pinturas de animales representan los espíritus de poder que los chamanes visionaban previamente en sus sueños. La búsqueda de visiones no era un acontecimiento aislado que se redujera al encuentro del chamán con su espíritu animal ayudante. Estas búsquedas se repetían durante toda la vida.

Igual que les ocurre a los chamanes San, los chamanes norteamericanos, en ocasiones, sangran por la nariz y por la boca. Este fenómeno se interpretaba como una "muerte" simbólica del chamán que evidenciaba la entrada al mundo de los espíritus. Penetrar en las cuevas era entrar en un lugar cargado de poder, por eso se consideraba que la misma cueva era una entrada al mundo sobrenatural.

Se ha descubierto recientemente la importancia del material con el que se tallaban los grabados en la roca. Se utilizaban guijarros de cuarzo blanco como martillos que eran en sí mismos una manifestación de poder sobrenatural. Los buscadores de visiones chamanísticas del desierto del Colorado, "rompían rocas de cuarzo blanco en la creencia de que el elevado poder espiritual contenido en ellas sería liberado y entraría en su cuerpo". Al friccionar una piedra de cuarzo contra otra, estas generan una luz brillante, semejante a la del rayo[1016].

1015. Ibíd. p. 180

1016. Este efecto es conocido como triboluminiscencia.



116



117

Del templo al cosmos

Lugar de la experiencia numinosa

El origen de la palabra latina *templum* denota la idea de un "lugar de visión"[1017] y de contemplación del cosmos[1018]. Su raíz griega quiere decir "cortar" o "demarcar", porque en la antigüedad para consagrar un templo se trazaba un cuadrado originario en el cielo donde se auguraba el presagio de las aves[1019]. El esquema fundamental del templo surge de un ritual de orientación[1020] que une el cielo con la tierra.

La *imago templi*, el templo espiritual y celeste, es, para Henry Corbin, un equivalente al "lugar intermedio" o "mundo imaginal" del sufismo, el lugar donde es posible "ver" y experimentar el numen.

Atravesar su puerta supone dejar atrás lo conocido y sumergirse en un lugar saturado de presencia numinosa, un lugar de recogimiento que favorece los estados visionarios. El umbral es una abertura que permite al ser humano la transición entre lo profano y lo sagrado, de hecho, la puerta en sí misma exenta del templo tiene en Japón su misma función.

La abertura cenital del templo, es una puerta que se erige hacia lo alto, un óculo real o simbólico que asegura el vínculo con el mundo divino y permite el descenso de lo numinoso. Los santuarios más antiguos eran *hipetros*, espacios arquitectónicos que no estaban cubiertos por un techo o tenían una abertura en el techo, el "ojo de la cúpula" que, según Mircea Eliade, simbolizaba la comunicación con el numen.

La imagen del ojo, de la mandorla, o del *vesica pesis*, ya la encontramos en el rito de orientación del templo[1021]. Así esta "herida imaginal" que, como hemos visto en el capítulo anterior es símbolo del lugar mediador y visionario, antecede a la construcción del templo como anticipando su fin contemplativo[1022].

El tabernáculo

Lugar de la presencia. Centro del mundo

Antes de iniciar un ritual de orientación era necesaria una hierofanía o una señal milagrosa[1023] que indicara que ese lugar era un centro del mundo en el

1017. "La etimología lejana de la palabra *templum* connota la idea de un lugar de visión. El templo es pues el lugar, el órgano de contemplación...". Henry Corbin. *Temple et contemplation.* París: Flammarion, 1980. p. 418. Citado en: AROLA, Raimon. *Simbolismo del templo. Una alegoría de la creación*. Barcelona: Obelisco, 2001. p. 24

1018. BUCKHARDT, Titus. P*rincipios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 2000. p. 23

1019. AROLA, Raimon. *Simbolismo del templo. Una alegoría de la creación.* Barcelona: Obelisco, 2001. p. 22-23

1020. "El rito de orientación tiene una presencia universal. Sabemos que fue practicado en las civilizaciones más diversas: lo mencionan antiguos libros chinos, y Vitrubio nos enseña que es la manera como los romanos establecían el cardo y el decumanus de sus ciudades, después de haber consultado a los augures sobre el lugar adecuado; y numerosos indicios nos hacen suponer que el mismo procedimiento fue utilizado también por los constructores de la Europa medieval". BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000 p. 27

1021. En el lugar reconocido como centro, se erige un pilar y se traza un círculo a su alrededor. La sombra del pilar proyectada en el círculo indica las posiciones extremas de la mañana y la tarde, dos puntos unidos por el eje este-oeste. Alrededor de estos puntos se traza con un compás hecho con una cuerda, unos círculos gemelos que se entrecortan en la forma de "pez", que marca el eje norte-sur. Ibíd. 26, 27

que se ha producido la rotura que favorece la manifestación de lo numinoso. Si los ángeles podían ascender y descender por la escalera del sueño de Jacob es porque había una abertura en el cielo que lo permitía. Lo numinoso irrumpe a través de esa fisura y es por ello que Jacob al despertarse exclama: "¡Qué terrible es este lugar! Es aquí donde está la casa de Dios. Es aquí donde está la puerta de los Cielos!".

La escalera, como el poste sagrado, el pilar o la montaña son *axis mundi*, ombligos del mundo a través de los cuales es posible la comunicación con el numen. El altar antes que el templo tiene esta función de centralidad, de hecho, el arte de construir el altar precede al de la construcción del templo; ya que es utilizado tanto por los pueblos nómadas como por los sedentarios[1024]. Antes de que Salomón hiciera construir el Templo de Jerusalén, la *Shekhiná*, la Presencia numinosa, era transportada dentro del Tabernáculo o Santuario móvil. El pueblo nómada, necesita trasladarse con ese centro, para consagrar el lugar que se disponen a habitar temporalmente.

El caso de la tribu arunta, los achilpa, revela la necesidad vital de este pueblo primitivo por estar ligado a lo numinoso. Su Antepasado hizo un poste sagrado (*Kauwa-auwa*) con el tronco de un árbol gomífero, lo untó con sangre, trepó por él y desapareció en el cielo. Durante sus peregrinaciones, los achilpa se desplazan con el poste sagrado y eligen la dirección a seguir según su inclinación. Esto les permite estar siempre en su "mundo" en comunicación con el cielo. Si se rompe el poste "sobreviene la catástrofe", se rompe el vínculo con lo numinoso porque los miembros de la tribu quedan desorientados, vagan errantes y finalmente se dejan morir[1025].

Cada pueblo y cada tradición necesita un ritual de consagración que les permita ordenar el lugar que habitan alrededor de un *axis mundi*, ya sea un poste sagrado, un altar o un templo que los sedentarice. La Kaaba o el Templo de Jerusalén son centros del mundo, lugares que aseguran su comunicación con lo numinoso y por tanto la supervivencia espiritual de la comunidad.

Es fácil deducir que este centro, ciudad celestial o Paraíso que se localiza en múltiples lugares es, en realidad, un centro simbólico. También el corazón del ser humano es considerado un centro imaginal, lugar de visión y comunión con el numen. En este sentido el templo resulta ser una metáfora del cuerpo espiritual. Veremos como en la tradición hindú, budista y cristiana, el templo resulta ser una traslación del cuerpo del ser humano primordial y divino; Purusha, Buda, Cristo.

1022. Los santuarios de la antigua Grecia dedicados a Asclepio en los que se realizaban incubaciones oníricas confirman esta finalidad del templo como "lugar de visión". Incubar significa "dormir en el santuario" y las visiones que se daban durante ese sueño tenían poder sanador. Hemos visto como, tras unos rituales preparatorios, el suplicante entraba en el ábaton y se tumbada en silencio a la espera de la visión de Asclepio o de alguna de sus hijas.

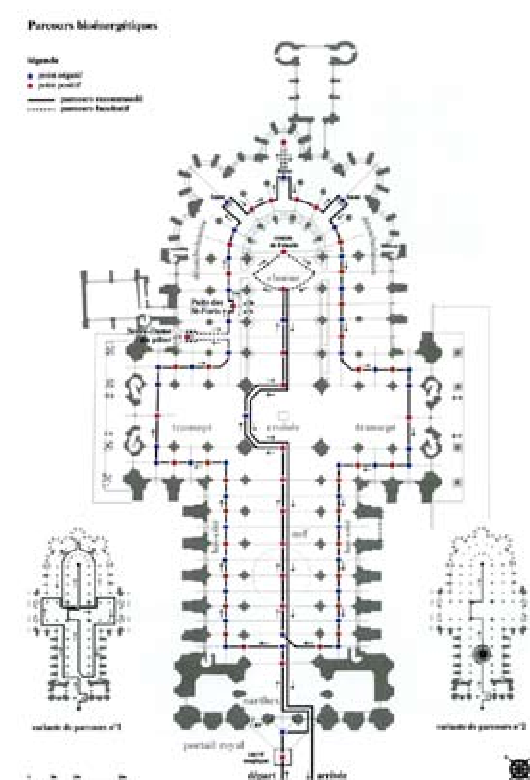
1023. "A menudo ni siquiera se precisa una hierofanía propiamente dicha: un signo cualquiera basta para indicar la sacralidad del lugar."Según la leyenda,el morabito que fundó El-Hemel se detuvo, a finales del siglo XVI para pasar la noche cerca de la fuente y clavó un bastón en el suelo. A la mañana siguiente, al querer cogerlo de nuevo para proseguir su camino, encontró que había echado raíces y que de él habían brotado retoños. En ello vio el indicio de la voluntad de Dios y estableció su morada en aquel lugar". BASSET, Rene. *Revue des traditions populaires*, XXII, 1907, p. 287. Citado por: ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.*

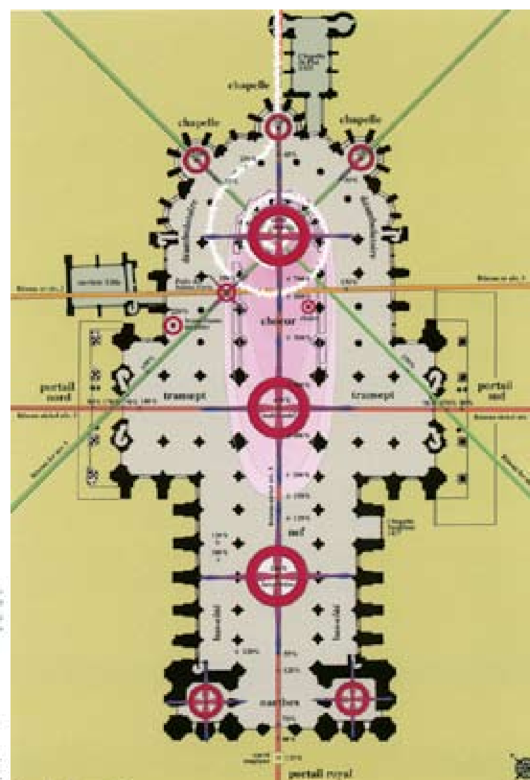
1024. "El santuario primitivo es el área sagrada que contiene el altar; los ritos que sirven para consagrar y delimitar esta área se transpondrán a la función del templo". BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000 p. 23

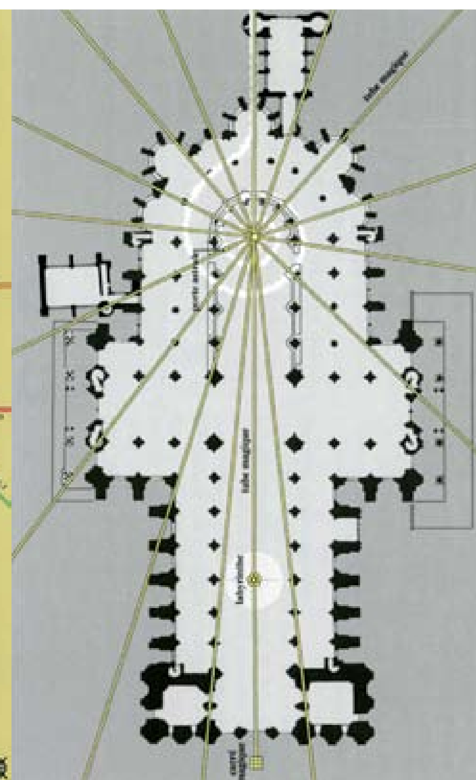
1025. B. Spencer y P.J. Gillen. *The Arunta.* Londres, 1926. p. 388. Citado por ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano.*

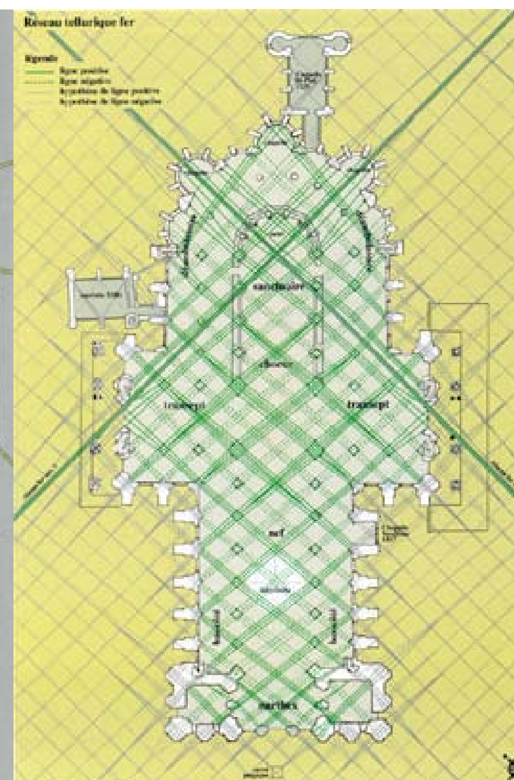


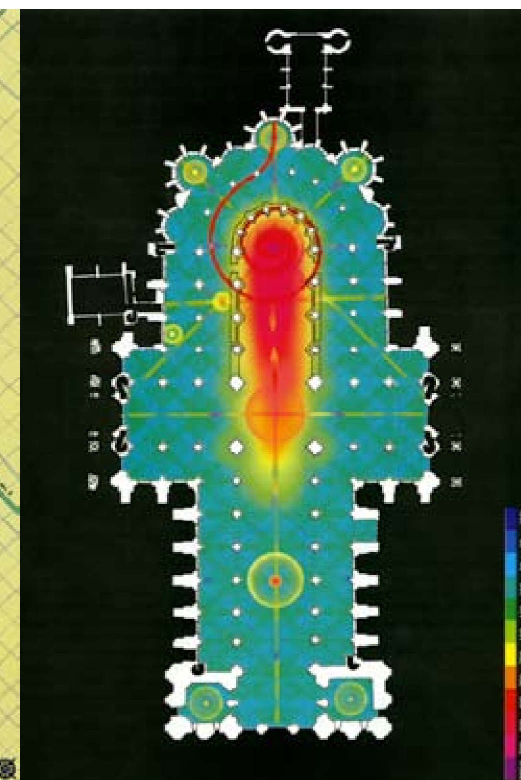
101_bis

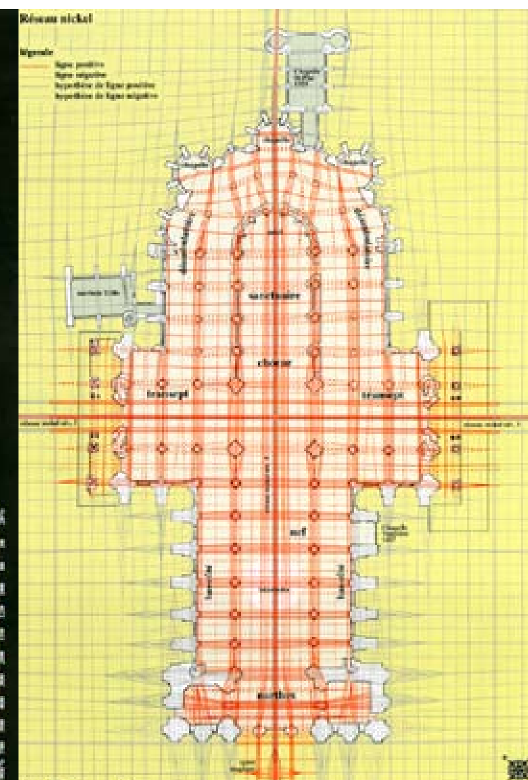

Parcours bioénergétiques
légende
point négatif
point positif
parcours recommandé
parcours facultatif
transept
transept
nef
narthex
portail royal
départ
arrivée
variante de parcours n°1
variante de parcours n°2

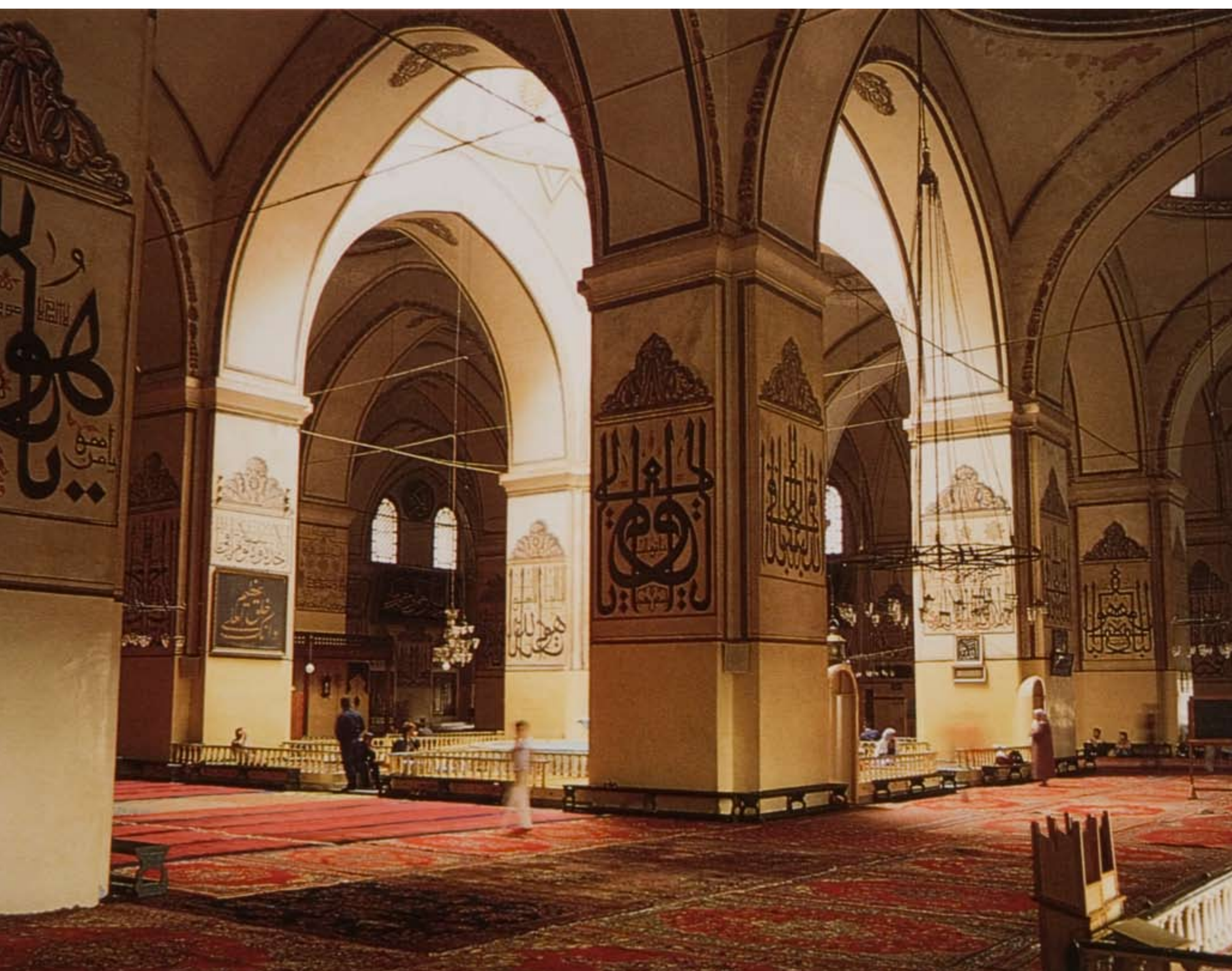

chapelle
chapelle
chapelle
chœur
portail nord
transept
transept
portail sud
nef
narthex
portail royal


tube magique
labyrinthe
carré magique


Réseau tellurique fer
légende
ligne positive
ligne négative
hypothèse de ligne positive
hypothèse de ligne négative
sanctuaire
chœur
transept
transept
nef
narthex




Réseau nickel
légende
ligne positive
ligne négative
hypothèse de ligne positive
hypothèse de ligne négative
sanctuaire
chœur
transept
transept
nef
narthex



119

El cuerpo. La matriz microcósmica del templo

Un objeto es sagrado, según Mircea Eliade, cuando es una hierofanía, es decir una manifestación divina.

Una imagen o un espacio arquitectónico, es sacro en la medida que trasciende su presencia material y contiene un sentido espiritual. El arte sagrado está "saturado de poder" y abre a quien participa de su contemplación fisuras hacia el Infinito.

El icono cristiano, el mandala búdico, la deidad hindú, la caligrafía arábica, son símbolos que condensan la presencia del numen. Los templos de estas mismas tradiciones operan, así mismo, como lugares sagrados, "centros del mundo", donde lo numinoso tiembla, vive y discurre. Contemplar un objeto sagrado es como atravesar el umbral de una catedral, implica adentrarse en el mundo intermedio del Misterio. La puerta, en sí misma, es un lugar fronterizo que linda entre lo profano y lo sagrado.

La relación física y metafísica entre el templo y el cuerpo sagrado es fundamental en las tradiciones hindú, búdica y cristiana, Purusha está contenido tanto en la planta del templo como en el altar que une lo divino con lo humano. También en el budismo, existe una correspondencia entre la estupa y el cuerpo de Buda. En el cristianismo, la planta de la cruz que representa y contiene el cuerpo de Cristo es una extensión del *Sanctasanctórum* donde lo numinoso habita. Con las catedrales góticas esta planta se alza en una vertical luminosa. En la tradición islámica el *mirhab*, nicho para la recitación de la palabra divina, equivale a este lugar sagrado y central, que reververa y tiembla con la pronunciación del verbo.

Se puede decir que Purusha, Buddha, Cristo y Mahoma fueron templos luminosos y vivos capaces de acoger la palabra y la visión revelada en el *Sanctasanctórum* de sus corazones. Purusha, deidad de luz, es llamado el "hombre de oro", Buda, el iluminado, el despierto, es representado a menudo con un cuerpo dorado, Cristo y Mahoma con halos y llamas luminosas en sus cabezas.

Esta analogía con el cuerpo humano que manifiesta y alberga lo divino convierte a la arquitectura sacra en una expresión dilatada de este ser primordial, solar, diáfano.

El hombre de oro brahmánico

El templo hindú surge de un ritual de orientación que une el cielo con la tierra. En el lugar elegido se erigía un pilar y de la sombra del pilar se obtenían los ejes cardinales[1026]. De ellos se deducía la planta cuadrada del templo que en la tradición hindú es llamada Vastu-Purusha-mandala.

Para entender el arte hindú que gira alrededor del levantamiento del templo, hay que adentrarse en la historia mítica de Purusha[1027]. También llamado el "hombre de oro"[1028], Purusha es un ser primordial, luminoso como el astro solar, radiante y sabio, de cuyo sacrificio fueron creados todos los seres vivientes.

Un antiguo texto dice que Purusha tapaba el cielo y la tierra, cuando los dioses lo obligaron a tomar forma y "lo comprimieron contra el suelo, de cara a él"[1029]. Por ello, a menudo, el cuerpo de luz de Purusha aparece representado boca abajo en el diagrama del templo o Vastu-Purusha-mandala.

El templo hindú es el hogar del numen, lo contiene y lo manifiesta. El ser luminoso, Purusha se encuentra en sus fundamentos, su arquetipo, una figura esquemática de este "hombre de oro", se empareda en el altar con la cabeza mirando a oriente a modo de víctima sacrificial[1030].

El templo es el "centro del mundo"[1031], un eje vertical atraviesa su cúpula en el extremo superior y llega hasta el altar, en el extremo inferior, donde mora el "hombre de oro". Este eje religa lo divino con lo humano, lo celestial con lo terrenal. A su alrededor se ordena el mundo, tal y como ocurría en los mitos del origen. El templo, a través de la cuadratura de su planta, de ese descenso terrenal en el que toma cuerpo Purusha, cristaliza lo divino y fija el cosmos simbolizado por el círculo.

El templo es, pues, una dilatación del cuerpo de luz de Purusha, el altar hecho a su medida es su centro, un corazón que, en la verticalidad, está unido a los movimientos celestes y cósmicos, por tanto palpita y late numinosidad. Los muros que lo guardan son su membrana, una piel que se gira hacia el exterior, para, en multitud de ventanas ciegas, mostrar las infinitas manifestaciones de lo divino a los devotos que realizan el ritual de circumambulación alrededor del templo. *Devas*, dioses, figuras femeninas, parejas en unión sexual, son esculpidas de forma exuberante y rica, para mostrar mediante una danza sagrada el ritmo eterno del cosmos. La solidez y la estaticidad, de estos templos cuadrangulares, contrasta con este despliegue barroco de formas e imágenes sinuosas que parecen vestir al templo con movimiento.

1026. "En el lugar elegido para la construcción del templo, se erigirá un pilar y se trazará un círculo a su alrededor a modo de gnomon: la sombra del pilar proyectada en el círculo indicará, con sus posiciones extremas de la mañana y la tarde, dos puntos unidos por el eje este-oeste. Alrededor de estos mismos puntos se trazarán a continuación, por medio de un compás hecho con una cuerda, unos círculos gemelos que se entrecortan en la forma de "pez", que marcará el eje norte-sur. Otros círculos, centrados en cuatro puntos de los ejes obtenidos, permitirán fijar, con sus intersecciones, los cuatro ángulos del cuadrado; este se presenta así como la "cuadratura" del ciclo solar". BUCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 2000. p. 26, 27

1027. Ver capítulo sobre las cosmogonías hindús, p. 135

1028. HUNT OVERZEE, Anne. *The Body Divine. The symbol of the body in the works of Teilhard de Chardin and Ramanuja.* Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 33

1029. VOLWAHSEN, Andreas. *India. Arquitectura universal.* Barcelona: Garriga Impresores, 1970. p. 43

1030. BUCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 2000. p. 21

1031. Según Mircea Eliade, el Templo se sitúa en el "centro del mundo" espiritual porque opera como "abertura" que asegura la comunicación con lo divino. *Lo sagrado y lo profano.* Barcelona: Paidós, 2003. p. 52

De todas las divinidades hindús, Shiva es la que mejor muestra y representa la paradoja del templo y del ser humano. Shiva encarna y aúna los mismos elementos aparentemente opuestos que el templo. Su danza representa el movimiento, el cíclico devenir del cosmos, el Infinito, lo celestial (el círculo o cúpula del templo) y contrasta con el carácter estático ineludible de toda representación que fija y cristaliza lo divino (el cuadrado del templo).

Los gestos de sus manos indican simultáneamente la creación y la destrucción. Su mano derecha sostiene un tambor, cuyo redoble responde al acto creador. Su mano levantada anuncia la paz protegiendo lo que ha creado, su mano bajada indica el pie que se levanta del suelo en señal de liberación. Sin embargo, la mano izquierda que sostienen la llama indica la destrucción del mundo. Acciones opuestas que parecen suceder de forma simultánea dentro de ese mandala de fuego que lo envuelve y que podría entenderse como un diagrama vertical, luminoso, ardiente y vivo.

En el arte hindú tradicional no se valora la individualidad del artista, más bien se procura un abandono de lo particular, para propiciar la visión y la fusión con la divinidad que va a representar. El imaginero, nos dice Joseph Campbell, primero debe estudiar todos los textos sobre la divinidad para tener presente los signos y la simbología de esta deidad. También, debe pronunciar "la sílaba semilla" de esta deidad. Finalmente, si consigue visionar la deidad de forma radiante, esta se convertirá en su modelo vivo. Las mejores obras de arte hindú, asegura Campbell, son las que transcriben literalmente esta visión "y poseen esa cualidad visionaria y parecida a un sueño así como un espléndido vigor y un sentido del poder de la fortaleza física"[1032].

Para crear este tipo de arte sagrado o *mârga*, según la palabra india, es necesario abrir la mirada interior, el tercer ojo de la tradición hindú. El resultado es un arte que acaba ordenando el mundo, creando microcosmos en el interior de unos templos que "no son parte del paisaje", sino que "irrumpen en el terreno desde un reino superior"[1033]. Penetrar en ellos equivale pues a entrar en un lugar intermedio, que está entre la tierra y el cielo y nos acercan al centro, al templo imaginal, del que hablamos en la introducción. Lo natural en esta matriz celestial es encontrar a los moradores del lugar, divinidades luminosas que fascinan y sobrecogen, que preservan el aura numinosa de la visión que las inspiró.

1032. CAMPBELL, Joseph. *Mitos de la luz. Metáforas orientales de lo eterno.* Barcelona: Marea. p. 128

1033. Ibíd. p. 129

El Buddha contemplativo

Cuenta la leyenda que cuando al anochecer Buddha Shakyamuni se iluminó tras una larga meditación bajo el árbol *Bodhi*[1034], los lotos se abrían bajo sus pasos. El loto que florece a partir del lodo y del agua, se compara con el alma humana que emerge de la oscuridad y se abre hacia la luz. El loto junto a la imagen del Buddha iluminado se convertirá en el tema principal del arte búdico que consigue pulir la herencia estética hindú y cristalizar, con un estilo sencillo y sobrio, el sentido espiritual del cuerpo humano.

El cuerpo de Buddha iluminado es el "hombre de oro"[1035], la figura del asceta que absorbe los antiguos modelos hindúes y absorbe toda su "fuerza solar"[1036]. Shakyamuni iluminado encarna la antigua deidad de la luz hindú. La multiplicación de cabezas o brazos, son proyecciones espirituales de este único Buddha, emanaciones que evidencian su carácter dador y solar. Este aspecto activo y luminoso contrasta con una apariencia de calma imperturbable, serenidad y plenitud estática. Constantes que el artista budista consigue plasmar como extrayéndolas del interior del Buddha para fijarlas en el icono búddhico.

Según el esquema de proporciones utilizado en el Tíbet, el contorno del torso y las piernas sentadas de Buddha se inscribe en un cuadrado que se refleja en el cuadrado de menores proporciones que enmarca la cabeza. Al mismo tiempo, y en correspondencia a lo que ocurre con el templo hindú y el cuerpo de Purusha, existe una analogía entre la imagen de Buddha y la forma de la *stupa*, el santuario que contiene la reliquia. La base cuadrada correspondería al cuerpo y la cúpula a la cabeza. Se trata de un sistema reticulado que mediante la cosmovisión equilibrada del ser humano perfecto evidencia la relación entre el macrocosmos y el microcosmos.

Por otro lado, los gestos de las manos de Buddha, mudras heredados del hinduismo, según su posición representan la unión de lo espiritual y lo material. La mano derecha que se representa tocando la tierra corresponde al polo activo, celestial y cósmico, y la mano izquierda, que se representa en gesto receptivo sobre las piernas cruzadas, es el polo pasivo y terrenal[1037].

A pesar de los cánones establecidos para la representación del cuerpo búddhico, no existe una imagen de Buddha igual a otra, el artista consigue acatar las normas estrictas de su representación y al mismo tiempo manifestar ese "gozo creador" que hace que cada icono sea la representación única y viva del Buddha iluminado.

1034. Según la tradición, la iluminación de Buddha Shakyamuni ocurrió en el 531 a. C. cuando se sentó bajo una ficus religiosa, higuera situada en la ciudad Bodhgayâ. PANIKAR, Raimon. *El silencio de Buddha*. Madrid: Siruela, 1996. p. 119

1035. BUCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 2000 p. 139, 140

1036. Ibíd. p. 141

1037. Ibíd. p. 150

Esta variedad representativa se pone en evidencia en la pintura realizada en *thankas*, lienzos enrollables, que además de representar la imagen de Buddha, también contemplan representaciones beatíficas y demoníacas de otras divinidades. Para componerlos es necesario prepararse mediante la lectura de textos tradicionales sagrados que van conduciendo al artista a un estado especial que le capacitará para la manufactura de estas obras religiosas[1038].

La pintura visionaria está considerada de un grado superior y se distingue de los *thankas* más ornamentales porque posee una fuerza expresiva mayor. A pesar de estar sometida a los mismos sistemas de configuración del espacio, su resolución final es mucho más intuitiva. Son pinturas que surgen de estados de profundo ensimismamiento y trance, realizadas por monjes que no sólo disponen de un gran dominio de la técnica sino de una intensa religiosidad. Los *thankas* visionarios combinan arte y misticismo, los dioses, diosas, espíritus y demonios que pueblan el *thanka* reflejan las visiones místicas de los monjes[1039]. Para su manufacturación, en ocasiones, se aislaban durante días de su entorno habitual y pintaban el *thanka* sin interrupción. Se trata de un tipo de pintura que exige mucha concentración ya que no permite la corrección de errores[1040].

Otro elemento que servía como medio de meditación es el mandala. Se cree que el aspecto exterior del mándala deriva del simbolismo cósmico de los zigurats mesopotámicos, antigua forma estructurada en cinco terrazas que fueron aumentando a siete[1041]. En los mándalas tibetanos los símbolos cósmicos se ordenan en torno a un centro. La figura periférica es por lo general un cuadrado con cuatro puertas. En el centro se encuentra la divinidad principal o, en su lugar, también puede aparecer un símbolo puro: un libro sagrado o un parasol. El diagrama suele estar circundado por una aureola flamígera.

Tanto las representaciones beatíficas, como las terroríficas o las más abstractas y mandálicas eran realizadas con el fin de ayudar al iniciado en sus prácticas meditativas. Se trata de un arte contemplativo cuyo fin último es provocar el Nirvana o la Iluminación.

El Cristos cruciforme

Cuando Jesús dijo: "Destruid este templo y en tres días lo levantaré". Replicaron los judíos: Cuarenta y seis años se han empleado en edificar este templo, ¿y tú vas a levantarlo en tres días? Pero Él hablaba del templo de su cuerpo" (Juan II, 19-21).

1038. MARTIN, Heinz E. R. *El arte tibetano*. Barcelona: Blume, 1980. p.64, 65

1039. PAL, Pratapaditya. *Tibetan Paintings*. Londres: Sotheby Publications, 1984. p.18

1040. MARTIN, Heinz E. R. *El arte tibetano*. Barcelona: Blume, 1980 p. 80, 81

1041. Ibíd. p. 82

Con estas palabras Jesús se equipara al Tabernáculo que preparó Moisés para que fuera habitado por la *Shekhina*. Él, como este santuario móvil, era *mishkán* "morada" de la presencia numinosa que se manifiesta en todo su esplendor en el monte Tabor.

La *Shekhina* es lo numinoso manifestado, su presencia inunda, llena y no deja espacio para nada más. "Cuando Salomón acabó de orar, descendió del cielo fuego, que consumió los holocaustos y las víctimas, y la gloria (*Shekhina)* del Eterno llenó el templo. Los sacrificadores no podían entrar en la casa del Eterno, porque la gloria del Eterno la llenaba" (*Crónicas II*, 7, 1 y 2)

Esta concepción del templo como una traslación del cuerpo del ser humano divinizado la hemos visto en la tradición hindú y en la budista. En el arte cristiano la planta del templo es una analogía del cuerpo de Cristo crucificado[1042]. La cabeza corresponde al ábside orientado, sus brazos, su torso y sus piernas al transepto. También se equipara el sactasantórum –coro o ábside– con el Espíritu y el altar con el corazón[1043].

Las proporciones de una iglesia resultaban de la división armónica de un gran círculo tanto en el plano horizontal como en el vertical. De este modo, el "cuerpo" del edificio estaba inscrito en una gran esfera. El círculo, símbolo del cosmos, señala que tanto el templo como el cosmos surgen a partir de un rito de ordenación del caos.

Los instrumentos que se utilizan para transformar el caos primordial, o la materia, *hyle*, la piedra que servirá para la construcción del templo, son considerados instrumentos divinos[1044]. Por ello en las iniciaciones artesanales era de suma importancia la entrega de estas herramientas.

El rito de iniciación artesanal era un acto "casi sacramental de filiación espiritual". Por un lado, los modelos geométricos que se enseñaban representaban aspectos de la verdad eterna, por otro el trabajo físico de picar la piedra suponía quitar la materia sobrante y ordenarla acotando el caos. La "maestría" no respondía únicamente al dominio del oficio, sino que suponía haberse transformado interiormente, depurando el cuerpo, en un proceso similar al de la construcción del templo.



1042. Los signos crísticos de las catacumbas, derivados de los emblemas solares del antiguo Egipto que simbolizan el al ***sol invictus*** (sol victorioso, invencible). Son cruces inscritas en circulos que representan la órbita solar y dividen los dos ejes del cielo. Este esquema fundamental de la cruz inscrita en el círculo se incorpora en la arquitectura cristiana, a través de la planta con forma de cruz y del círculo o esfera imaginal que lo inscribe horizontal y verticalmente. BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. p. 54-56

1043. Ibíd. p. 58

1044. De entre todos los instrumentos divinos el relámpago es considerado el arma divina por excelencia. El relámpago atributo de Zeus o el tridente de Poisedón en la mitología griega o el Verbo divino en la tradición cristiana, también el Vajra de la iconografía hindú y budista. Ibíd. p. 62



120



121

Entre la cripta y la cúpula

La exaltación de las imágenes

Entre la cripta y la cúpula, el interior del templo, lugar mediador entre cielo y tierra que permanece unido por un hilo invisible al Misterio desde antes de su construcción[1045], contiene, como si de un vientre matricial se tratara, iconos, formas geométricas, palabras. Motivos que inician o rememoran a quien entra en este espacio sacro su verdadero fin; despertar aquello que está oculto en una cámara santa, aquello que puede percibirse como una pulsación, un rumor, un reverberar del verbo.

Quizás el propósito de todo templo sea, a través de la exaltación de las imágenes, recordar la emoción temblorosa que ya sintieron nuestros antepasados al penetrar en las profundidades de las cavernas o santuarios de la diosa. Desde el recogimiento y la oscuridad alumbrada por lámparas de sebo que propiciaban la visión interior hasta la luz tamizada por las vidrieras de una catedral que enaltece la visión exterior pero dilatada, muchos milenios han transcurrido, pero el anhelo del numen está en la médula del ser humano y el arte sagrado surgió de esta necesidad de aproximarnos a él.

Pero, ¿qué diferencia un espacio y un icono sagrado de uno profano? ¿Qué fuerza misteriosa fue la que reconoció Jacob al despertar en el lugar que llamó Bet-el "la morada de Dios" y le llevó a decir "¡Cuán terrible es este lugar!"?

Si este poder habita el espacio o satura el icono de contemplación nos encontramos ante una obra numinosa. Pero esta fuerza no se manifiesta por el mero hecho de que la temática de una obra de arte sea religiosa, sino que, según afirma Titus Burckhardt, es necesario que el lenguaje se ajuste a este tema, es decir que las formas de representación reflejen este poder espiritual.

La tradición se encarga de transmitir y salvaguardar unos modelos sagrados que garantizan la validez espiritual de la imagen. Las normas y cánones tradicionales disuelven la individualidad del artista. No obstante, es imprescindible el "gozo del creador" en el proceso de realización del icono o de la obra artística.

Antes de realizar la pieza, el artesano o artista realiza un proceso de purificación, meditación e identificación con el icono que va a crear. Así mismo, para pasar a formar parte del gremio de artesanos y constructores de un templo se

1045. La ideación de un templo exige antes que nada la contemplación del cielo. Una vez consagrado según el augurio de las aves se podrá iniciar su levantamiento a partir de una planta que se deduce de este ritual adivinatorio. "La palabra ***contemplatio*** se compone de ***cum*** y ***templum***. Este último término designa un lugar consagrado y en la antigüedad significaba, particularmente el cuadro imaginariamente trazado en el cielo por el augur". AROLA, Raimon. *Simbolismo del templo. Una alegoría de la creación.* Barcelona: Obelisco, 2001. p. 23

debía superar antes una iniciación que dejaba entrever el carácter práctico y a la vez espiritual de este oficio[1046].

Así pues, el artesano, el artista o constructor del templo debe convertirse en un canal o catalizador para que el sentido numinoso pueda fluir a su través y quedar plasmado en la obra.

Si bien los cánones y las normas tradicionales son los diques que contienen el fluir inspirado de las imágenes sagradas, el "gozo del creador", su identificación con la imagen numinosa, es lo que dará vida y animará al icono.

La imaginería milagrosa

De entre todas las imágenes que el templo cristiano puede llegar a contener en su interior hay dos iconos que son prototipos en la tradición de la imagen sagrada; el icono de Cristo, en concreto la *Vera icon*, "Verdadera imagen", o *acheiropoietos*, "hecho sin manos", el *Mandilion*[1047], la Sábana Santa de Turín, el Santo Sudario de Oviedo, el paño de la Verónica, *vera icon*, la *Santa Faz* de Lucca, así como el icono de la Virgen, "Virgen del Signo", atribudida a San Lucas.

Estas imágenes de origen milagroso y misterioso, algunas realizadas, según la tradición, sin intervención humana, tenían una carga numinosa que las convertía en obras devocionales. Las reproducciones posteriores de estos arquetipos, pueden aparentar rigidez a primera vista, pero el carácter esquemático de estos iconos que reduce los rasgos a lo esencial se debe a que responden a una Imagen ideal que nace de una visión interior[1048].

Esta visión interior surge en parte del lenguaje espiritual y la técnica pictórica que lo preserva, pero también de la propia experiencia visionaria del artista cristiano que debe prepararse para la creación del icono "mediante la oración y el ayuno" y meditar sobre el tema que va a representar a partir de los textos canónicos[1049].

El sentido metafísico y el carácter simbólico de los iconos cristianos queda reforzado por la "luz misteriosa" que parece atravesarlos. "No hay iluminación determinada en la composición de un icono; en cambio, al fondo de oro se le llama "luz" pues corresponde a una luz celestial de un mundo transfigurado"[1050].

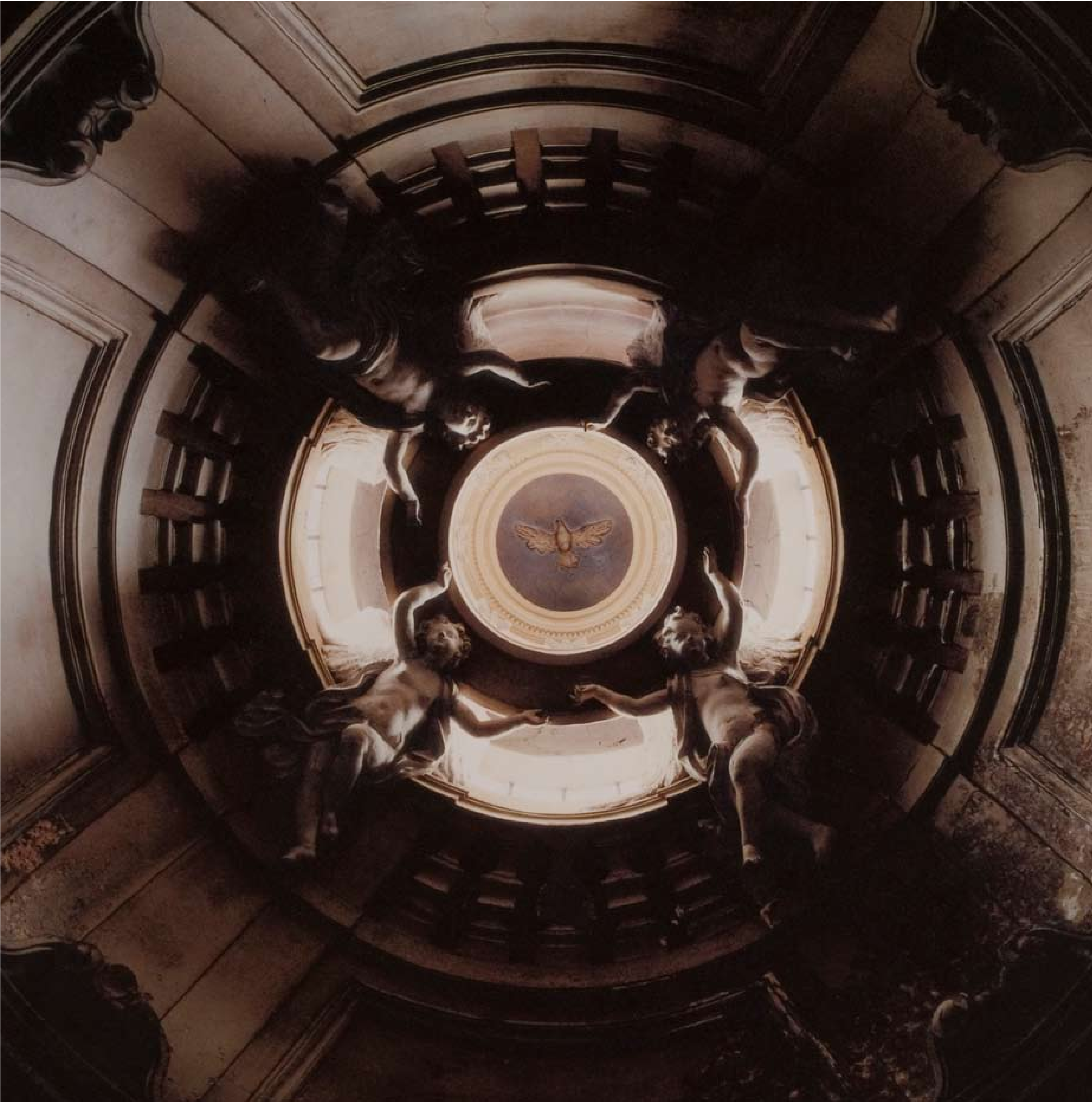
1046. Se sabe que la iniciación artesanal comprendía un acto casi sacramental de filiación espiritual. El objeto de la realización artística o artesanal era la "maestría", es decir la posesión perfecta y espontánea del arte, y la maestría práctica coincide con un estado de libertad y veracidad interiores. BURCKHARDT,Titus. Principios y métodos del arte sagrado. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta. 2000 p. 64

1047. "Según la tradición, Cristo dio su imagen, milagrosamente impresa en una pieza de tela, al mensajero del rey de Edesa, Abgar, que le había pedido su retrato. El *Mandilion* se conservó en Constantinopla hasta su desaparición en el saqueo de la ciudad por parte de los cruzados latinos". BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. p. 78

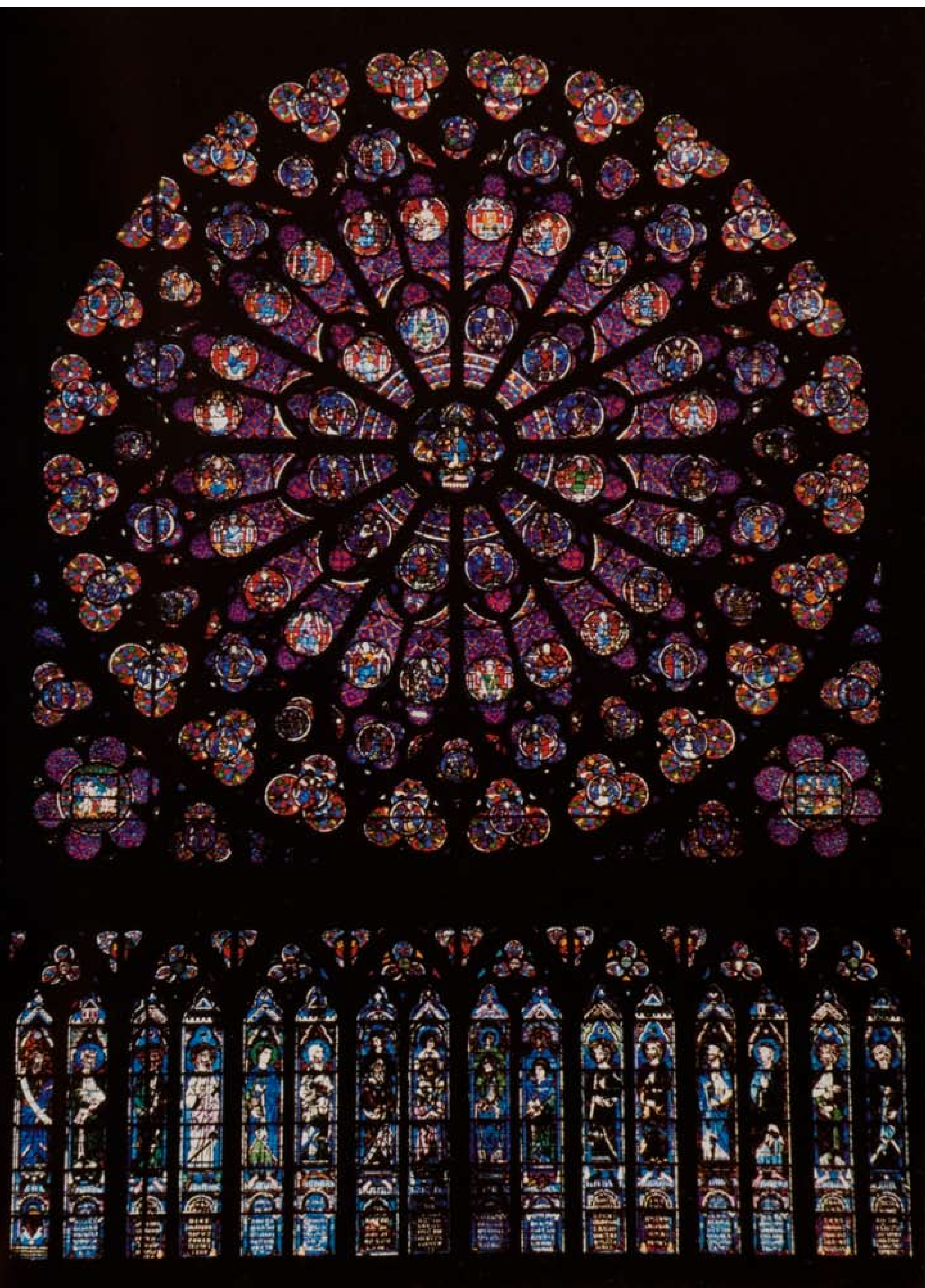
1048. Ibíd. p. 80

1049. Ibíd. p. 86

1050. Ibíd. p. 85



122



Edificar con luz

Al ganar verticalidad, las catedrales góticas realizan otro aspecto del ser humano santificado. Su transfiguración por la luz de esa presencia numinosa que habita el templo. El estado de diafanía de estos espacios elevados se consigue gracias a las aristas y a las membranas que lo estilizan hacia lo alto. Pero además, el arte del vitral "trasluce las paredes del templo" preservando la intimidad del santuario. La Luz cegadora de la experiencia mística queda atenuada y "cristalizada" en los vitrales a través del color[1051], la geometría y las imágenes del Antiguo y del Nuevo Testamento en sus fórmulas más simples.

La primera gran obra de esta arquitectura de luz surgió de la imaginación del abad francés Suger (1081-1151), abad de Saint Denis. Inspirado en los escritos de Dionisio Aeropagito, ideó un edificio ascendente pionero del gótico. Su idea era crear un edificio a imagen del cielo, en el que la luz inundara el interior y abundaran las piedras preciosas. A pesar de no ser arquitecto, o quizás por este motivo, el abad Suger se mantuvo abierto a nuevas ideas que le llevaron a incorporar nervios a las bóvedas y evitar los muros gruesos, así como añadir un rosetón en la parte occidental. El resultado fue un edificio elevado hacia lo alto con un esqueleto luminoso de piedra y capillas resplandecientes gracias a la luz que penetraba las vidrieras[1052].

Catedrales como las de Colonia, Chartres, Amiens y Notre dame se cuentan entre las más bellas proezas arquitectónicas que ha realizado el ser humano, es casi imposible entrar en uno de estos templos y no sentirse sobrecogido por una belleza que dilata nuestra percepción hacia lo alto, como estirándonos y volviéndonos livianos. Se puede decir de los artistas que realizaron estas vidrieras que literalmente "pintaron con luz"[1053].

Aniconismo islámico

Cuando el profeta Mahoma conquistó la Meca, los árabes paganos habían rodeado el lugar con 360 ídolos. Al realizar el ritual de circumambulación del templo Mahoma los derribó todos con un palo mientras recitaba; "Ha llegado la Verdad y se desvanece lo vano. Cierto, lo vano se desvanece". El interior de la Kaaba estaba adornada con pinturas de un artista bizantino que representaban escenas de la vida de Abraham. Había también una representación de la Virgen y el niño. Se dice que el Profeta protegió este icono con las manos y ordenó que el resto fueran destruidos. Esta historia que recoge Titus Buckhardt en un estudio sobre arte islámico[1054] sirve para explicar el origen de

1051. "El color dominante del vitral es el azul; es la profundidad y la paz del cielo. El rojo, el amarillo y el verde son utilizados con economía y por eso parecen aún más preciosos y hacen pensar en estrellas, flores o joyas, o en las gotas de sangre de Jes´s; el predominio del azul en los vitrales medievales crea una iluminación suave y serena". Ibíd. p.75

1052. BOORSTIN, Daniel. *Los Creadores*. Barcelona: Crítica, 1994. p. 230-236

1053. BOVA, Ben. *Historia de la luz*. Madrid: Espasa, 2004. p.181

1054. BURCKHARDT, Titus. *El arte del Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1988. p. 16, 17

la "iconoclasia musulmana" o el "aniconismo"[1055]. La Kaaba es para el mundo musulmán el centro y el origen del mundo, el punto donde se produce la intersección con el eje del cielo[1056]. El *Axis mundi*[1057] que equivale al corazón del ser humano, lugar de encuentro con el numen que no admite imagen, ídolo, ni mediación alguna.

El arte islámico es abstracto porque la forma indeterminada es la expresión más adecuada de la unidad de lo divino. Como no hay imagen ni símbolo que consiga desvelarla, resulta necesario eliminar los iconos de las mezquitas que son una distracción de la pura Presencia numinosa.

En la tradición islámica, la escritura sacra substituye al icono y se convierte en la "encarnación visible de la Palabra divina"[1058]. Es por esta razón que la escritura coránica se transforma y estiliza hasta el extremo de las posibilidades ornamentales creando estilos de gran riqueza visual[1059].

El artista musulmán no sólo crea belleza a través de la caligrafía, sino que también se sirve del arabesco, en sus variantes geométricas o vegetales y por último de la arquitectura. Pero, esta belleza que es expresión de lo numinoso "debe ser impersonal, como un cielo estrellado"[1060]. La abstracción del arte islámico no surge de una inspiración subjetiva, sino que bebe y perpetúa la fuente de la tradición.

Sin embargo, joyas como la Bóveda estrellada del Real Alcázar de Sevilla, o la de la Sala de las dos hermanas del Palacio de la Alhambra, dan testimonio de como el "gozo del creador" puede desplegarse en la riqueza de estas formas sin denostar las normas tradicionales.

El revestimiento de estas cúpulas[1061] mediante la técnica del mocárabe permite crear formas geométricas, divididas en celdas que van reduciendo gradualmente su tamaño y confiriéndoles un aspecto de suspensión infinita[1062].

El resultado formal crea el efecto de estar ante una colmena de luz ambarina. Las cinceladuras de los arabescos y las formas de las estalactitas y alveolos crean un tejido estático pero al mismo tiempo vibrante. Estas composiciones arquitectónicas dan la sensación de ser luz condensada, "luz[1063] vuelta cristalina", según Burckhardt, "se diría que su substancia íntima es la Luz divina"[1064].

¿Serán estas obras arquitectónicas una forma de honrar al sentido de la palabra árabe *Nur* que se refiere tanto a la luz natural como a la sobrenatural?[1065].

1055. La palabra "iconoclasia" deriva del griego y quiere decir "ruptura de imágenes" se refiere a la destrucción de los iconos religiosos dentro de la propia cultura. Sin embargo la palabra "aniconismo", que Burckhardt ve más adecuada para el arte islámico, es la práctica o creencia de evitar las imágenes de seres divinos, profetas y otros personajes religiosos. Ibíd. p.17

1056. El simbolismo del templo como centro del mundo es general a todas las tradiciones. Ibíd. p. 14

1057. El Axis mundi, une, a la vez que sostiene el Cielo con la Tierra, y cuya base está hundida en las regiones infernales y está situado en el Centro mismo del Universo. ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2003

1058. BURCKHARDT, Titus. *El arte del Islam*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1988. p. 17

1059. "Sus modalidades varian desde el *Kufī*, monumental de formas rectilíneas y con cesuras verticales, hasta el *Naskhī* de aspecto más fluido y serpentino". BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. p. 134

1060. Ibíd. p. 122

1061. La cúpula en el arte islámico es símbolo del Espíritu universal, esto es así porque cuando el Profeta habla de su ascensión al cielo describe "una cúpula inmensa hecha de nácar blanco y apoyada en cuantro pilares angulares, en los que se leen las cuatro palabras de la fórmula coránica: "En el nombre –de Dios –el Clemente– el Misericordioso" y del que fluyen cuatro ríos de beatitud: de agua, de leche, de miel y de vino". Ibíd. p. 129

1062. AL KHEMIR, Sabiha. *Nur. La luz en el arte y la ciencia del mundo islámico*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2014. p. 241

La cúpula central de la catedral bizantina de Santa Sofía[1066] en la ciudad de Estambul, contiene precisamente una ornamentación caligráfica con letras doradas sobre fondo oscuro, realizada en el siglo XIX, que contiene la Aleya de la Luz, de la sura *al-Nur* del Coran (24:35).

> Dios es la Luz de los Cielos y de la Tierra. Su Luz es como un nicho en el que hay una lámpara, la lámpara está dentro de un vidrio, el vidrio es como una estrella rutilante. Se enciende de un Árbol Bendito, un olivo que no es de Oriente ni de Occidente, y cuyo aceite casi alumbra aun sin haber sido tocado por el fuego. ¡Luz sobre Luz! Dios dirige Su Luz a quien Él quiere. Dios propone parábolas a los hombres. Dios es omnisciente.



1063. También el agua tiene un papel fundamental por su carácter purificador y especular. Al finalizar la peregrinación a la Meca y antes de penetrar en el área sagrada el peregrino tiene que despojarse de todas sus vestiduras y purificarse con agua desde la cabeza a los pies, después se cubre con dos piezas de tela sin costuras. En patios y jardines, como el del palacio de la Alhambra se aprecia que el agua tiene una gran importancia al actuar como un reflejo de la arquitectura y del cielo. Ejemplo: Patio de los Arrayanes, Palacio de la Alhamba, Granada. España. S. XIV, nazarí. BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. p. 16

1064. BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. p. 117

1065. AL KHEMIR, Sabiha. *Nur. La luz en el arte y la ciencia del mundo islámico*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2014. p. 14

1066. "Santa Sofía, fue catedral bizantina reconstruida por el emperador romano Justiniano en 537, convertida en mezquita en 1453 y ahora museo". AL KHEMIR, Sabiha. *Nur. La luz en el arte y la ciencia del mundo islámico*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2014. p. 21





La cámara oscura

Entrar dentro del ojo

Si alguna vez, por azar, estando recogidos dentro de una habitación oscura en pleno día, se ha colado por algún orificio de la cortina o persiana un rayo de luz, habremos sido testigos de la aparición de imágenes invertidas; personas caminando, un árbol cuyas ramas se mueven con el viento, coches que circulan en el exterior.

Hace al menos dos mil años que este fenómeno es conocido por el ser humano. Euclides y Aristóteles ya dejaron constancia de proyecciones de luz que se generaban de forma natural en un espacio oscuro, como por ejemplo en el interior de una cesta entretejida.

Alhazen, Roger Bacon, Leonardo y Kleper utilizaron la cámara oscura para investigar su analogía con el ojo y la visión, así como las propiedades de la luz. La cámara oscura era un espacio cerrado al que se accedía como si se entrara dentro de un ojo gigante, permitiendo a estos curiosos del fenómeno óptico observar desde dentro el funcionamiento de la visión.

Se conoce porque se ve. Tratados de óptica

Se considera a Alhazen, Abu Ali al-Hasan Ibn al-Haitham (965-1040) el inventor de la cámara oscura, fue el primero en describir sus principios y el primero en denominarla en árabe "al-bait al-muzlim", haciendo referencia a la cámara o habitación.

Si bien Alhazen la utilizó para observar la luz y superar con sus propios experimentos los tratados de óptica griegos, apenas menciona en sus escritos la aparición de imágenes invertidas.

Durante la Edad Media Roger Bacon (1214-1294) conocedor de la existencia de la cámara oscura continuó con los estudios de Alhazen sobre la reflexión y la refracción de la luz.

En el Renacimiento, encontramos la primera descripción completa e ilustrada en los manuscritos del multifacético Leonardo Da Vinci, quien estaba fascinado por el funcionamiento de la visión, el comportamiento de la luz y las leyes de la perspectiva en sus aplicaciones a la pintura.

Johannes Kepler (1571-1630) retomó los tratados de Alhazen y utilizó la cámara como instrumento para observar la luz. La luz era para Kepler "el elemento más sublime del mundo corpóreo... y el vínculo que une el mundo corpóreo con el espiritual"[1067]. A diferencia de Alhazen, Kepler prestó atención a las imágenes que se proyectaban en el interior de la cámara, llegando a apuntar la intervención del cerebro en la inversión de las imágenes como hipótesis para la percepción de las imágenes en posición real.

Dilucidar el funcionamiento de la visión es la finalidad de todos los tratados de óptica, pues el acto de ver está estrechamente vinculado al conocimiento. Descifrar el proceso de ver fue desde la antigüedad griega un tema fundamental, la cámara oscura ayudaría poco a poco a desvelar su misterio.

El origen de la lente. El asombro

La lente, cuya etimología deriva de *lens-lentis*, debe su nombre a la lenteja, por su analogía morfológica.

Se cree que la primera lente fue la que construyó Aristófanes en el 424 a.C. con un globo de vidrio soplado lleno de agua. Sin embargo, el uso que se le asignaba no era el de amplificar imágenes sino el de concentrar la luz solar.

La forma lenticular proviene de unos vasos aplanados, lentes de vidrio que se cortaban de una esfera de vidrio "cuando este estaba lo suficientemente caliente y gelatinoso"[1068].

Se desconoce el origen, aunque se supone "derivado de alguna experiencia en algún horno de cerámica o de algún proceso natural, como por ejemplo las fulguritas, que se producen cuando cae un relámpago en la arena"[1069]. Su producción siempre había sido un secreto preservado por el gremio de vidrieros aislados durante generaciones en la isla veneciana de Murano, "manteniendo prácticamente la exclusiva a lo largo de toda la época medieval y parte del Renacimiento"[1070].

Los franciscanos fueron pioneros al desarrollar las primeras lentes. Movidos por la emoción y el maravillamiento de su predecesor San Francisco, buscaron el diálogo más profundo con la naturaleza y, a través de la lente, consiguieron penetrar con ella en las grandes y pequeñas distancias.

Cuando la lente pasa a situarse en el estenope de la cámara oscura, esta

1067. JORI, Josep Maria. Texto para el catálogo; RIVERA, Mapi y CASANOVA, Ramón. *La semilla de la imagen.* Zaragoza: Ayuntamiento Huesca, Olot, Tournefeuille, 2009

1068. Ibíd.

1069. Ibíd.

1070. Ibíd.

proyecta imágenes de una veracidad insospechada. Para la mirada asombrada del creador renacentista estas imágenes son casi más reales que la realidad misma.

La irrupción de la lente
La lágrima de emoción en el estenope

La lente, como una lágrima que emociona al hacer aparecer imágenes vibrantes y luminosas, encandila la mirada renacentista. Maravillados por la imagen recreada en el interior de la cámara, investigadores y creadores se recogerán en su tranquila oscuridad. Este aislamiento del mundo exterior, este nuevo mirar a través de una lente, cambiará inevitablemente la mirada y la forma de percibir el mundo.

En una época en la que se valora cada vez más la percepción de la naturaleza y se regresa a los modelos clásicos, la cámara devendrá un instrumento preciso y preciado de observación.

Entrar dentro de este gran ojo, otorgará precisión al arte renacentista y barroco, pero, paradójicamente, separará al creador del mundo, lo abstraerá de la visión directa, actuará como un velo en el que las leyes de la naturaleza se impondrán sobre las normas simbólicas del Medievo.

No obstante, cuando el protestantismo reclama de nuevo la mirada directa e interior, las dos miradas confluirán en un arte que renace a caballo entre el rigor científico y la visión directa de lo divino.

Del templo exterior al templo interior

El día en que, como por designio divino, cayó un rayo del cielo, haciendo temblar de temor y reverencia a Martín Lutero (1483-1546), resultó ser un día decisivo no solo para la Iglesia católica, sino también para el campo de la creación artística.

Lutero volvía de visitar a sus padres cuando se desató una tormenta eléctrica y un rayo cayó muy cerca de él. Ante tal impacto, Lutero prometió hacerse monje si salía con vida y así fue como abandonó sus estudios de Derecho para entrar en el monasterio agustino de Erfurt.



126



127

Años más tarde, la reforma protestante promovida por Lutero acabará desmembrando la cristiandad de forma que dejaran de ser imprescindibles los intermediarios y el arte tenderá hacia un nuevo humanismo en el que el creador puede mediar directamente con lo divino.

Lutero, que estudió la Biblia en profundidad quedó atónito ante el comercio que la Iglesia católica hacía con las Bulas. El 31 de octubre de 1517 clavó noventa y cinco tesis en la puerta de la Iglesia del Palacio de Wittenberg condenando la avaricia de la Iglesia que atesoraba dinero vendiendo indulgencias. De este modo, Lutero es el primero que proclama el templo interior con su protesta en la puerta del templo exterior[1071].

La irrupción de la imprenta favorece que las ideas luteranas se expandan. La imprenta, que inicialmente se utilizó para reproducir estampas, empezó rápidamente a reproducir textos escritos, la Biblia en primer lugar. Lutero, que reniega de intermediarios promueve la lectura directa e interior de la Biblia.

Ya no es imprescindible leer las imágenes porque se empiezan a leer los signos, se da un cambio en la codificación de los símbolos en signos.

Otro gran acontecimiento ocurre cuando el templo que deviene cámara oscura, templo ilustrado, aumenta su campo de visión, cuando la lente pasa a ocupar el óculo de la cúpula enfocando la mirada hacia el macrocosmos y el óculo de la cripta para ver lo microscópico.

Durante siglos, los seres humanos habían contemplado interiormente el sol, las estrellas y los planetas, los cuales se imaginaban como objetos perfectos, transcendentes, esféricos ordenados en escalas ascendentes, tal como los había visionado y descrito Dionisio Aeropagita, Dante o Grosseteste.

El encantamiento se rompió cuando Galileo Galilei (1564-1642) investigó las propiedades de las lentes y construyó varios telescopios para su uso personal. Al mirar al cielo no encontró seres angélicos, ni esferas pulidas, sino cráteres y montañas en la luna y manchas solares en el sol.

La lente se convierte en la verdadera intermediaria entre el mundo exterior y el mundo interior. La visión que hasta el momento había sido una e indivisa y conjugaba la visión celestial con la terrenal, sin que las apariciones angélicas resultaran fenómenos extraños, alienos, se escindió en dos, volviéndose estrábica y bidireccional.

1071. El 31 de octubre de 1517, fueron clavadas las 95 tesis en la puerta de la Iglesia del Palacio de Wittenberg, condenando la avaricia y el paganismo de la Iglesia que atesoraba dinero vendienco indulgencias. Los mercaderes habían entrado en el templo y la propia Iglesia vendía trozos de cielo a cambio de la supuesta absolución de los pecados.

Por un lado la mirada exterior cobró profundidad, se expandieron los horizontes visibles tanto hacia el cosmos lejano como hacia lo más próximo y microscópico. Y por otro, la mirada interior acercó lo numinoso a la medida y proporciones humanas. La lente acaba creando dos vertientes iconográficas; las imágenes científicas y las imágenes de la creación.

De ser mirados a ser "miradores"

Pasamos de ser mirados por Dios a través de las vidrieras de las catedrales y, por tanto, a ser creados por su mirada, a ser "miradores" como Él, y por tanto creadores o co-creadores activos en la creación.

El primer paso a esta humanización de las artes lo da Giotto di Bondone (1267-1337). Considerado el gran "artífice del Renacimiento", Giotto era un pastor con vocación creadora que dibujaba sobre las rocas. El pintor Cimabue (1240-1302) vio algunos de sus dibujos, reconoció su destreza y decidió instruirlo.

La gran aportación de Giotto fue la de humanizar la tradición cristiana, transformando "los símbolos religiosos esquemáticos en cálidas figuras vivientes"[1072].

La Capilla de la Arena de los Scrovegni, en la Iglesia de la Annunziata de Padua, representan un primer intento de conquistar el espacio y traducir las tres dimensiones a la bidimensionalidad de los muros. En su época todavía no se dominaba la perspectiva, sin embargo Giotto aplica una teoría propia, en la que redondea las figuras, les dota de expresiones variadas y aumenta el realismo del paisaje, atendiendo a los pequeños detalles.

Si Giotto abre la puerta al realismo, este acabará por instaurarse con la reinvención de la perspectiva[1073]. De nuevo, un gran cambio se produce en el umbral del templo cuando, al situarse en el interior de la puerta, Filippo Brunelleschi (1377-1446) descubre, gracias a un espejo, el punto de fuga[1074].

Fra Angelico (1390-1455), cuyo verdadero nombre era Giovanni da Fiesole, fue un artista místico e inspirado. Siguiendo las premisas de Brunelleschi, crea en sus anunciaciones sensación de espacio a través de la perspectiva cónica, sin embargo, lo que realmente interesa a Fra Angelico es la luz a la que considera de origen celeste. La perspetiva le sirve únicamente para favorecer la transmisión de esta luz que purifica nuestra experiencia sensorial y nos devuelve al estado edénico.

1072. BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Barcelona: Crítica, 2008. p. 352

1073. Se reconoce a Brunelleschi como redescubridor del sistema de la perspectiva ya que era conocido en la Antigüedad pero permaneció sepultado durante la Edad Media. Ibíd. p. 355

1074. "Brunelleschi, provisto de su pequeña tabla pintada y de su espejo, realiza su extraordinario experimento sobre la perspectiva en la plaza de la catedral de Florencia en un día de 1425. Bajo el pórtico de la catedral y situado frente al baptisterio, colocó contra su ojo la parte sin pintar de la tabla y miró a través del agujero. Con la otra mano sostuvo el espejo proyectado hacia la parte pintada... El "punto de visión" de Brunelleschi era el "punto de fuga" perspectivo. Ibíd. p. 363

Vasari cuenta en su biografía que antes de ponerse a pintar Fra Angelico "oraba y lloraba"[1075], de modo que su pintura reflejaba sus visiones y arrebatos extáticos. Las figuras de sus obras son hermosas, armónicas y llenas de gracia.

Se decía que pintaba en éxtasis, sin embargo, la resolución formal de sus obras evidencia un conocimiento de la perspectiva y el espacio, y sobre todo un gran dominio de la luz y el color. En su pintura "hasta las sombras son luminosas, hasta los más profundos oscuros son color"[1076].

Para Fra Angelico, la creación es un modo de retornar al Paraíso, a la realidad que atestiguan las Escrituras, por ello sus obras transforman el "ver objetivo" en "visión luminosa"[1077].

Cuando la luz pasa a ser objeto de estudio y la perspectiva deviene teoría matemática bajo la influencia de la obra de Piero della Francesca (1415-1492), la creación irá, poco a poco, abandonando el lugar de lo mítico y simbólico para tomar el lugar de las formas aparentes. Las obras se convierten en ventanas que intentan reproducir fielmente la realidad.

Para engañar al ojo, los creadores se sirven de leyes matemáticas, ópticas, técnicas de ilusión espacial y de instrumentos que resultaron fundamentales para su aplicación; los espejos y las lentes.

La desafección de la mirada

La cámara oscura, utilizada por dibujantes y artistas, es una adaptación a medida humana del templo exterior. Esta habitación oscura que llegó a ser móvil, anticipando de este modo la cámara fotográfica o templo portátil, comenzó a aplicarse en la creación artística y en su nueva quimera de reproducir fielmente la realidad.

Al introducirse en su interior se experimenta una cierta ascesis[1078], como el monje que se recluye en su celda, el observador del mundo externo decidía aislarse de él para mirarlo mejor. Se producía de esta forma cierta desafección corporal y la mirada, el acto de ver, se volvía un fenómeno independiente del cuerpo. La cámara y la lente se interponían como un fino velo en el sentir emocional del observador.

Esta nueva forma de ver, científica, desafectada, casi analítica, influyó de forma definitiva en las artes.

1075. ARGAN, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid: Casimiro, 2015 p. 11.

1076. Ibíd. p. 13

1077. Ibíd. p. 27

1078. Idea planteada en; CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008

1079. BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Barcelona: Crítica, 2008 p. 366

1080. Ibíd. p. 366

1081. Ibíd. p. 374

El ojo abarca la belleza del mundo. *Leonardo da Vinci*

Leonardo da Vinci (1452–1519) investigó y describió la cámara oscura y sus aplicaciones en la creación. En su estudio para la obra *La adoración de los Reyes Magos*, se observa un profundo y minucioso dominio de la perspectiva que, también, se hará patente en su obra pictórica. Perfecciona la perspectiva con la aplicación del *sfumato*, al difuminar los colores según se aumenta la distancia, al mismo tiempo que estos pierden nitidez.

Para Leonardo es indiscutible la primacía del ojo ante el resto de sentidos "El ojo, la ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza. El oído es la segunda, la cual se ennoblece de contar cosas que el ojo ya vió"[1079].

"Saber ver", *saper vedere*, fue lo que motivó la creación artística y científica de Leonardo. Era capaz de conmoverse ante la belleza del mundo, "¿No ves tú que el ojo abarca la belleza del mundo todo?"[1080], al mismo tiempo que compaginaba una mirada curiosa, científica, analítica.

Sus anhelos por entender el mundo físico lo llevaron a diseccionar cadáveres, a realizar todo tipo de diseños e inventos, la mayoría de los cuales no llegaron a realizarse. Leonardo disfrutaba más con las epifanías creativas que tan a menudo le asediaban que con la realización y elaboración final de sus ideas.

La multitud de libretas que llenó con escritos invertidos, dibujos del sistema vascular, vértebras del ser humano, estructuras de las alas de algún ave o una nueva máquina para volar, demuestran su espíritu inquieto, amante de la exposición científica e inventor de un nuevo sistema que denominó "dimostrazione" convirtiéndose en un "pionero de la ilustración científica"[1081].

Ver lo que ya está ahí. *Miguel Ángel Buonarroti*

En contraste con la figura de Leonardo que dejó numerosas notas sobre la naturaleza y el mundo que le rodeaba pero muy pocas sobre su vida personal, su coetáneo Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564) dejó gran cantidad de cartas, poemas y escritos personales.

Miguel Ángel tenía desde la infancia un talento innato para el dibujo y pronto

desarrolló un don natural para la escultura. Según Vasari, Miguel Ángel llegaba a pasar meses enteros en la cantera escogiendo las piedras que iba a trabajar. Estas le revelaban la forma que contenían, "Yo sólo quito lo que sobra, la estatua ya está ahí"[1082] afirmaba Miguel Ángel.

Su madre murió cuando sólo tenía seis años y él se enorgullecía de que su nodriza era hija y madre de canteros. Resulta curioso que una de las obras más bellas que realizó Miguel Ángel sea la *Pietà* 1498-1499, en la que la figura de una madre joven sostiene el cuerpo inerte de Jesús. Este tema fue recurrente en la obra de Miguel Angel, siendo *La Pietà Rondanini* 1554-1564 la última obra que trabajó en vida. De una composición totalmente novedosa en la que madre e hijo se encuentran en factura vertical como si quisiera levantar su primera Piedad, esta obra quedó inacabada tras su muerte.

La Capilla Sixtina fue un reto importante para Miguel Ángel que no dominaba la técnica del fresco y que llegó a resolver él sólo, sin ayudantes. La obra recrea las nueve historias del Génesis. La escena que más ha transcendido por su sencillez y su fuerza es la de la Creación de Adán ("Entonces dijo Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza", Génesis I, 26). La majestad divina es representada con todo su poder y sabiduría. El gesto de su mano a punto de tocar la mano de Adán para insuflarle vida es el que hemos utilizado en el diagrama de nuestra investigación porque es el gesto que remite a la creación inspirada.

Este despliegue de imágenes, figuras vibrantes, con sinuosos escorzos, alcanza el punto álgido en *El juicio final*. Repleto de seres que ascienden y descienden a los cielos y los Infiernos, esta obra prepara el terreno para la llegada del Barroco.

Miguel Ángel representa el genio renacentista, al creador que adquiere cada vez más independencia de sus mecenas a la hora de decidir la forma de componer y resolver sus encargos. Pero ante todo, Miguel Ángel destaca por tener unos talentos naturales, en este caso se puede afirmar que el furor divino lo posee y lo inspira. No es de sorprender que casi tres siglos más tarde, las obras de Miguel Ángel conmovieran al visionario William Blake.

1082. LETTS, Rosa María. *El Renacimiento*. 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1996. p. 104

El claroscuro. *Caravaggio*

Michelangelo Merisi, conocido como Caravaggio (1571–1610), hizo suya la tendencia desarrollada en Lombardía por Leonardo de indagar los fenómenos de la naturaleza. Como a su antecesor, le interesó plasmar con fidelidad la expresión de los estados de ánimo y las acciones en su instantaneidad.

Muy en sintonía con las ideas luteranas que se acaban imponiendo en el Barroco, Caravaggio escoge a sus modelos entre las clases populares, promulgando un ideal de pobreza que no idealiza a las figuras representadas.

Su técnica del claroscuro lleva al extremo el contraste entre la luz y la oscuridad como si sus escenas se hubieran desarrollado en el interior de cámaras oscuras. La luz penetra en esos espacios incidiendo puntualmente sobre las figuras principales, sumiendo en la penumbra los personajes secundarios y difuminando el fondo, desprovisto de todo ornamento, en la oscuridad total.

La luz en el interior de la cámara. *Johannes Vermeer*

Johannes Vermeer (1632–1675) fue un creador que destacó por la maestría en el uso y tratamiento de la luz. Sus escenarios también se sitúan en el interior de una cámara, aunque en esta ocasión se trata de habitaciones en las que el estenope deviene ventana, con lo que el contraste entre la luz y la oscuridad es mucho más suave y matizado que el de las obras de Caravaggio.

Asimismo, Veermer solía trabajar a partir de una cámara oscura de forma que tanto en sus obras de interior, como en algunas obras que realizó del exterior, la perspectiva queda bien resuelta.

Los motivos de sus obras son muy distintos a los de Caravaggio ya que dejan de ser religiosos y pasan a ser escenas costumbristas, interiores cotidianos, exquisitamente compuestos.

Sus personajes observan el mundo desde el interior, protegidos por la confortabilidad de sus muros y ventanas. *El Astrónomo* y *El Geómetra,* pintadas hacia 1668, estudian respectivamente el globo celeste y la carta náutica sin examinar las constelaciones y el mar de forma directa. Su investigación implica la mente y el ojo desde el aislamiento de la cámara[1083].

1083. CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 69

La escisión del ojo. *René Descartes*

La "escisión radical del ojo" se produce cuando *René Descartes* (1596-1650) aconseja "tomar el ojo de una persona fallecida o en su defecto el de un buey u otro animal grande" y utilizarlo como lente situándolo en el orificio de una cámara oscura.

Paradójicamente, la búsqueda de conocimiento a través de una visión puramente objetiva que obsesionó a Descartes, le fue revelada a través de una experiencia visionaria y onírica en el que "una especie de trueno lo despierta" y ve "miles de chispas titilando en la habitación"[1084].

Descartes interpretó este relámpago como "el Espíritu de la Verdad descendiendo y apoderándose de él"[1085].

La linterna mágica. *Athanasius Kircher*

El jesuita Athanasius Kircher (1602-1680) invierte el uso de la cámara oscura, girando de nuevo la mirada hacia el interior, en sintonía con las ideas de la contrarreforma.

Si bien la cámara oscura capta las imágenes del mundo exterior, la linterna mágica, que es considerada antecesora del cinematógrafo, proyecta imágenes del interior al exterior e incorpora una serie de ópticas y espejos que la sitúan en el mundo de la prestidigitación y el ilusionismo.

Las técnicas de Kircher en el uso de la linterna mágica inundaban el interior de la cámara con "un resplandor visionario". Kircher no dudaba en utilizar "fuentes de luz artificial, espejos, imágenes proyectadas y, a veces, gemas traslúcidas en lugar de lentes con el fin de simular la iluminación divina"[1086].

Kircher fue el primero en utilizar la cámara a modo de entretenimiento, al tiempo que escribía libros sobre temas diversos. En su obra más significativa *Ars Magna Luci et Umbrae*, 1646, Kircher equipara la luz a la exuberancia de la bondad y la verdad infinita de Dios y los espejos eran medios magníficos para reflejar esta verdad.

Las proyecciones fastasmales que creaba, no pretendían ser engaños visuales, sino modos artificiales de revelar verdades imaginales, de hacer aparecer una realidad invisible.

1084. ZAJONC, Arthur. *Capturar la luz*. Girona: Atalanta, 2015. p. 98

1085. Ibíd. p. 98

1086. CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX*. Murcia: CENDEAC, 2008. p. 57

Cerrar el estenope. *Goethe*

La lente o "el ojo" bifurcan la mirada en una doble visión que Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) y la perspectiva romántica intentan unificar de nuevo, sin perder de vista ninguno de los mundos exterior o interior.

Goethe, como hicieran antes que él Newton o Alhazen utiliza la cámara oscura para sus estudios de óptica. Sin embargo, en un momento dado, decide cerrar el orificio y observar la imagen que perduraba tras la incisión de la luz, flotando en forma circular.

> Cerrando entonces el orificio, dejémosle mirar hacia la parte más oscura de la estancia; ante él se verá flotar una imagen circular. El centro del círculo aparecerá brillante, sin color o amarillento, pero el borde aparecerá rojo. Después de un tiempo, este rojo, creciendo hacia el centro, irá cubriendo todo el círculo, hasta llegar finalmente al punto central. Apenas el círculo se ha hecho rojo, sin embargo, el borde comienza a azularse, y el azul invade gradualmente el interior rojo. Cuando todo se ha vuelto azul, el borde se oscurece y decolora. El borde oscuro de nuevo invade el azul hasta que todo el círculo se muestra incoloro[1087].

1087. Goethe, citado en Ibíd. p.98

Al cerrar el estenope, al prescindir de la lente, Goethe niega la mirada objetiva cartesiana y rescata la mirada subjetiva y corpórea del observador. Los círculos coloreados que parecen flotar y transformarse son colores "fisiológicos" que pertenecen por completo al Cuerpo de Percepción del observador.

El mirada sensorial que había sido aislada recupera su corporeidad a través de una experiencia óptica activa de percepción del color.

Esta visión subjetiva influirá de forma determinante en las corrientes románticas y más tarde, a través de la figura de Rudolf Steiner, en las vanguardias abstractas.

El templo de las musas

El lugar del conocimiento. *El museion*

El origen del museo hay que buscarlo alrededor de trescientos años a. C., en la ciudad egipcia de Alejandría. El *Museion* consistía en unas instalaciones del Palacio Real, un santuario consagrado a las Musas, hijas de Zeus, diosas de las artes y la ciencia, portadoras de la inspiración.

El *Museion* era una especie de Universidad en la que vivían, trabajaban e investigaban los mejores poetas, escritores y científicos del Mundo Antiguo. Contenía salas de conferencias, laboratorios, observatorios, un zoológico, pero, ante todo, destacaba su biblioteca, conocida como la gran Biblioteca de Alejandría.

El *Museion* era un lugar en el que bullía el conocimiento y las Musas estaban en comunicación continua con los sabios, científicos y poetas. En este sentido, no sólo el término *Museion* tiene un vínculo claro con el museo actual, sino también su función y finalidad, ya que, tal como se cuestiona Gadamer, ¿acaso no estriba justamente la tarea de la estética en ofrecer el fundamento para que la experiencia del arte sea una forma especial de conocimiento?

> Por supuesto que será una forma distinta de la del conocimiento sensorial que proporciona a la ciencia los últimos datos con los que ésta construye su conocimiento de la naturaleza; habrá de ser también distinta de todo conocimiento racional de lo moral y en general de todo conocimiento conceptual. ¿Pero no será a pesar de todo conocimiento, esto es, mediación de verdad?[1088]

1088. GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos dela hermenéutica filosófica.* Salamanca; Sígueme, 1977 p. 139

El iconostasio aislado

El museo, tal como lo conocemos hoy en día, surge de un proceso lento en el que las obras que colgaban en el iconostasio van abandonando, poco a poco, este lugar de exposición sagrado que separaba el presbiterio del cuerpo de la Iglesia.

En esta cancela de iconos cambiantes, detectamos el origen del museo actual, entendido como un lugar de contemplación en el que las obras son substituidas, al tiempo que cambian los programas expositivos.

Cuando el iconostasio sale enteramente del templo y sus obras desarticuladas pasan a formar parte de colecciones y museos, estas quedan aisladas de su ambiente sagrado, despojadas de su contexto espiritual, apartadas de su entorno arquitectónico habitual.

Según afirma Michel Melot en su obra *Breve historia de la imagen*, las imágenes que dan el paso de lo "cultual a lo cultural" dejan de ser iconos de culto para convertirse en objetos de arte y cultura. En este tránsito, reclamadas por la burguesía enriquecida, por el clero preocupado por el lujo, y por la aristocracia que quiere diferenciar su poder, las obras se desacralizan.













Un museo vivo. *National Gallery*

La reciente película documental *National Gallery*, dirigida pr Frederick Wiseman, nos muestra como funciona este museo londinense que alberga grandes obras maestras de la pintura occidental de la Edad Media hasta el s. XIX El espectador tienen acceso a los entresijos del museo, a sus despachos y reuniones internas, a los talleres de conservación donde se opera una meticulosa y puntera labor de preservación y restauración de las obras. También, seguimos, tras esta cámara que se las ingenia para mantenerse invisible como un testigo neutro de todo lo que ocurre en la institución, la dinámica expositiva y de interacción con un público que mantiene el museo vivo, asistiendo a sus inauguraciones, visitas comentadas, a conciertos realizados en las salas expositivas, conferencias, clases de dibujo al natural, e incluso actividades adaptadas a personas ciegas.

La escena que más me emocionó de toda la película es una en la que una guía del Museo contextualiza un tríptico de la Edad Media. En esta obra aparecen multitud de santos con halos dorados que están situados a su vez sobre un fondo de oro. La guía consigue transportar al público asistente a la visita a una época en la que la muerte era algo habitual, algo que ocurría con mucha más frecuencia que ahora, una época en la que no había luz eléctrica y la luz interior de las Iglesias era más bien tenue.

En ese interior de penumbra, era necesario visualizar aquella imagen religiosa, imaginarla tal y "como estaba destinada a ser vista"[1089]. Allí, ante la mirada de la persona orante y contemplativa, a la luz de las velas que titilaban, los múltiples rostros de estos santos debían de cobrar vida.

Tras esta explicación, si uno volvía a mirar la obra a la luz de los focos de la National Gallery, se hacía evidente que el poder de las imágenes aisladas de su entorno sagrado se diluía y su presentación actual le restaba parte de su misterio. Sin embargo, dejo abierta la cuestión que se plantea Melot en su ensayo sobre la imagen, ¿han perdido realmente las imágenes su sentido numinoso al pasar de ser objeto de culto a ser objeto de colección?

¿Acaso no es posible qué, dado que los templos resultan vacíos de presencia, sean los museos los que devengan nuevo lugar de contemplación de la imagen?

1089. WISEMAN, Frederick (director). *National Gallery*. Duración: 180'. EE.UU., Reino Unido y Fancia, Idéale Audience y Gallery Films, 2014

Buddha Amida en el *Reijks Museum*

Hace apenas un año, tuve una experiencia contemplativa y numinosa en el Rijks Museum de Amsterdam. No ocurrió ante las obras de Vermeer que apenas pude ver con la barrera de visitantes que se arremolinaban ante ellas al tiempo que les hacían fotos con sus móviles, sino ante una imagen de Buddha.

Me dirigía a ver una exposición temporal de fotografía que me habían recomendado pero, antes de llegar, me desvié hacia el pabellón de Asia en el que apenas había gente. Allí, me dio la bienvenida una imagen de Shiva Nataraja (1100–1200, Tamil Nadu, India) danzando con su aro de fuego y sus múltiples brazos. Pero al descender a la planta inferior, topé con un Buddha sentado en posición de loto que, ante mi mirada asombrada, empezó a irradiar luz.

No era un icono especialmente llamativo, había perdido su lacado de oro y resultaba más bien austero pero delicado y elegante en su factura. Ante su imagen, en esa solitaria sala del museo, tuve una experiencia estética y extática.

Las piezas de esa sala respiraban de forma que tenían espacio alrededor y las luces eran tenues. Estas condiciones pudieron favorecer mi experiencia, ya que a pesar de no encontrarse en su templo original, el Buddha Amida (Japón, 1150) consiguió mostrarse y desvelar que estaba saturado de presencia.

Sólo más tarde, al investigar sobre su nombre supe que Amida, deriva del sánscrito *Amitabha* que siginifica "luz y vida" y que el término *Buddha Amitabha* era traducido como "Luz Infinita Completamente Consciente".





LA VISIÓN LATENTE

Introducción

En el centro de toda creación genuina, igual que en el corazón de toda vida, hay una imagen latente. Una visión que fue el embrión o la semilla de su posterior desarrollo y materialización. La obra que ha sido así creada, recrea un instante lúcido de visión y saber y, en la medida que la traduce e interpreta, se transforma en conocimiento.

El movimiento romántico surge del anhelo por recuperar ese sentimiento del numen que latía en toda imagen sagrada. Los románticos se reconcilian con el misterio a través de la contemplación de la naturaleza. Ellos, que se han quedado huérfanos de un espacio, un motivo y unas tradiciones sagradas, son los primeros en asediar lo numinoso a través de lo sublime. Solos ante el Infinito, despojados de normas, se sienten totalmente libres para su recreación.

El vértigo que provoca esta libertad total se percibe en la inmensidad y el poder de la naturaleza que representan y en la humildad, la pequeñez de la criatura frente a estos fenómenos naturales. Ellos, contempladores atentos del paisaje, devienen testigos del poder de la naturaleza y nos ofrecen testimonio de la fascinación que les provoca.

Desde las obras románticas hasta la contemporaneidad, podemos seguir el hilo conductor en el que los creadores han intentado captar la latencia de la imagen a través de su propia "visión latente".

Las nuevas creaciones ya no disponen de templo, ni temas religiosos, ni tradiciones que preserven lo numinoso, por ello, más que nunca, dependen de la capacidad del creador para percibirlo y transmitirlo. Quizás por este motivo, los impresionistas se ocuparon casi exclusivamente de observar la visión y la percepción de la luz.

Los pioneros de la abstracción dedicaron sus esfuerzos a hacer visible lo invisible, como queriendo fijar la sutilidad del espíritu, abstrayéndolo de la realidad aparente.

El retorno a los entornos naturales y al arte primigenio provocó que los creadores del denominado *Land Art*, abandonaran parcialmente los museos y deslocalizaran el iconostasio.

Finalmente, el cuerpo deviene el lugar de la imagen. Haciendo coincidir la visión latente con el centro cordial, los creadores acaban siendo la experiencia y el soporte de lo numinoso. El proceso de visión y creación que atraviesa el creador es por sí mismo motivo de creación. Al fin y al cabo, ¿dónde mejor que en el cuerpo humano, lugar de la visión y la experiencia, podría situarse el iconostasio?

El anhelo romántico

> *La única fuente verdadera del arte es nuestro corazón,*
> *el lenguaje de un ánimo infantil puro.*
> *Una pintura que no haya surgido de ese*
> *manantial sólo puede ser artificio.*
> *Toda obra de arte auténtica se percibe en hora solemne,*
> *y nace en feliz hora, a menudo sin que el artista*
> *sea consciente desde un impulso interior del corazón.*
> Caspar David Friedrich

En pleno Neoclasicismo (s. XVIII) William Blake (Londres, 1757–1817), visionario y creador, gira su mirada hacia el interior, al mundo imaginal que para él es Infinito y Real, la fuente de toda obra de arte verdadera. Sus figuras, a pesar de estar influenciadas por Miguel Ángel, artista al que admiraba, tienen a menudo incorrecciones porque eran las imágenes internas, las que surgían de su experiencia visionaria, las que motivaban sus obras. Blake se adelantó a su tiempo y abrió las puertas a la llegada del Romanticismo.

También los escritos de Goethe sobre la Naturaleza, la Teoría del color y la subjetividad de la mirada, abren una brecha al racionalismo imperante.

La estética de lo numinoso, a pesar de haber sido preservada por la tradición y la religión, en realidad, no depende de ella sino que la fundamenta, como fundamenta también la obra artística. Lo sagrado o numinoso, como el agua, siempre encuentra una forma de discurrir, aunque sea en los riachuelos del subconsciente humano.

Durante el Romanticismo, lo numinoso sale a la superficie a través de la naturaleza y de los sentimientos de belleza y sublimidad que embargan a quien la contempla. Hay una mirada nueva y contemplativa hacia el paisaje, una mirada que, a pesar de enfocarse hacia al exterior, está íntimamente conectada a una mirada interior, una mirada subjetiva que tiene el poder de modificar el paisaje.

Lo sublime, tal como reconoce Rudof Otto, es lo numinoso aplicado al arte. Según Longino, "Lo sublime usado en el momento oportuno, pulveriza como un rayo todas las cosas y muestra en un abrir y cerrar de ojos y en su totalidad los poderes del orador". Lo sublime produce el asombro y conduce al éxtasis. Es un sentimiento pasional que irrumpe sin la guía de la razón[1090].

La naturaleza, tal como ocurre en las obras de William Turner (Reino Unido, 1775-1851), recupera la majestad de la fuerza de lo numinoso primigenio. La luz deslumbrante y cegadora recuerda al *fiat lux* del Génesis y las tormentas y tempestades marinas la cólera, descrita en el Antiguo Testamento, de un Dios que puede enviar plagas y matar el ganado porque ejerce un control total sobre la naturaleza. Ante semejante poder, el ser humano tiembla de impotencia y humildad. El estremecimiento, la pequeñez de la criatura ante lo misterioso y lo tremendo son aspectos de lo numinoso que afloran en la estética sublime del Romanticismo.

La luz embriagadora que permea la naturaleza y casi desdibuja los paisajes de Turner, se vuelve tiniebla, luz crepuscular e incluso nocturna en los paisajes de Caspar David Friedrich (Alemania, 1774-1840). Y es que tal como lo expresa el mismo Friedrich "Un paisaje desarrollado en la bruma aparece más vasto, más sublime, incita a la imaginación… El ojo y la imaginación se sienten generalmente más atraídos por lo pavoroso y lejano que por lo que se ofrece próximo y claro a la mirada"[1091].

La naturaleza se desnuda de referentes, se viste de un silencio y un vacío que recuerda a la pintura oriental en la que el individuo se ve empequeñecido[1092]. La obra *El monje junto al mar* muestra a un hombre sólo frente a un mar infinito y vacío de motivos. En la obra *Caminante sobre un mar de nubes*, Friedrich parece desdoblarse, como queriendo llevar a quien mira sus obras al mismo instante en el que se sintió asombrado y fascinado por la belleza sublime del paisaje. Quien contempla la obra se ve a sí mismo contemplando al contemplador y al paisaje, como en un efecto de multiplicación de espejos.

Los personajes de Friedrich giran la mirada, sin importarles dar la espalda al espectador, son como el dedo del maestro zen que simplemente indican lo que hay que mirar; la majestad de un paisaje indescifrable, misterioso y fascinante.

Los creadores románticos no se limitan a reproducir fielmente la naturaleza, sino que muestran una naturaleza viva, animada[1093] emotiva, que es a su vez fuente de emoción, de asombro y anonadamiento. No se mantienen

1090. GONZÁLEZ, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. p. 30

1091. Citado en Ibíd. p. 46

1092. Paisaje a la luz de la luna, de MaYüan, h. 1200. Ibíd. p. 46

1093. "El idealismo alemán lleva a la literatura romàntica el concepto de libertad y fusión del ser humano con la naturaleza inspirada en el mito del anima mundi de Platón tal como lo concibe en el Timeo. El universo se entiende como un ser viviente con alma y razón, donde todo está integrado en perfercta armonía". Ibíd. p. 40

al margen de la naturaleza como meros observadores, sino que, de algún modo y a pesar de sentirse humildes ante su magnitud, quieren penetrar en su misterio[1094].

El Romanticismo consigue hacer aflorar lo numinoso a través de lo sublime. La mirada romántica sigue interrogándose sobre las fuerzas sagradas que animan la naturaleza y las obras de Friedrich y de Turner son testimonio de ello.

La agnosia visual impresionista

> *Cuando salgas a pintar, trata de olvidar los objetos que tienes ante ti,*
> *un árbol, una casa, un campo, o lo que sea.*
> *Piensa solamente: he aquí un cuadradito azul, un óvalo rosa,*
> *una franja amarilla, y píntalos tal y como los ves,*
> *con el color y la forma exactos, hasta que obtengas*
> *tu propia e ingenua impresión de la escena que tienes delante.*
> Claude Monet

El impresionismo no nace únicamente de una nueva forma de ver, sino de una nueva forma de cuestionar la mirada.

La mirada impresionista descompone y recompone la luz como si fuera un prisma que analiza sus efectos, radiaciones, reflejos. Al mismo tiempo, observa el comportamiento de sus ojos y se vuelve consciente del puro acto de ver.

Monet dijo que "deseaba haber nacido ciego y haber recobrado la vista súbitamente para comenzar a pintar de este modo sin saber que objetos eran los que veía ante sí"[1095]. Según el crítico John Ruskin, la pintura impresionista busca "recuperar la inocencia del ojo"[1096], ver como vería un ciego que ve por primera vez.

Las obras de Renoir, por ejemplo, transmiten esta sensación, a mi entender más que las del resto de impresionistas. Renoir pinta la luz y las sombras y los matices que hay entre ambos. En obras como *El baile del Moulin de la Galete* (1876), *Torso de mujer al sol* (1875), los motivos se vuelven secundarios y hace falta un gesto de distanciamiento de la mirada para recomponerlos y darles cuerpo, objetividad. Un ciego que viera por primera vez, vería, como quien mira una pintura de Renoir, manchas de color, sin ser capaz de identificar los objetos. Al fenómeno de ver sin saber lo que se ve se le denomina *agnosia visual*. Este y otros términos relacionados con el ojo, la visión y sus patologías fueron los que utilizaron los críticos de esta época, adaptando el lenguaje ocular

1094. Turner, según se describe en la reciente película biográfica Mr. Turner, llegó a atarse a un poste de un barco para poder experimentar y ver mejor una tormenta en el mar. LEIGH, Mike (director). *Mr. Turner.* Reino Unido: Sony Classics, 2014. 149'

1095. SOLANA, Guillermo (editor). *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)* Madrid: Siruela, 1997. p. 16

1096. Ibíd. p. 16

a una "nueva pintura" que se exponía al margen del Salón. Duranty (1876) se refirió a la visión impresionista como a una "extraordinaria delicadeza del ojo". Gonse (1884) y Verhaeren (1885) hablan de "la irritabilidad de sus retinas" y Edmond de Goncourt (1874) de "la agudeza de la percepción"[1097].

La "nueva pintura", el impresionismo fue también llamado pintura retiniana. Los pintores que pintaban al aire libre, retenían una impresión visual y experimentaban la urgencia de querer trasladarla de inmediato al lienzo. Es por este motivo que las obras se vuelven mucho más fluidas y vibrantes, aunque en el momento este efecto es juzgado, en ocasiones, como un arte inacabado.

El acto de pintar se convierte en una especie de investigación sobre el acto de ver. Los pintores abandonan el estudio, salen al exterior, como fotógrafos oculares que pretenden captar la luz con la cámara de sus ojos. La impresión que reciben en sus retinas es la que fijan sobre el lienzo.

Turner, cuyas obras pudo ver Monet en Londres en la década de 1870, ya había dado el paso de abandonar la cámara oscura del estudio para salir al exterior a tomar apuntes de la luz solar en el amanecer o en el atardecer, captando los reflejos luminosos y las brumas que difuminaban los contornos y los paisajes, dando una preponderancia cada vez más absoluta a la luz.

Monet afirmó en 1880, "Nunca he tenido taller, y no comprendo cómo alguien puede encerrarse en una habitación"[1098]. La paleta de los impresionistas se vio influenciada por esta salida al exterior, donde la luz ya nada tiene que ver con los contrastes y claro oscuros que favorecían los interiores del Renacimiento.

En el exterior, los impresionistas sólo pueden valerse de la cámara de sus propios ojos para observar la luz. Es por ello que sensibilizan la mirada al máximo para poder captar una luz que lo inunda todo. Sin la ayuda de un estenope que concentre y regularice la entrada de la luz, los impresionistas recorren todas las superficies como si fueran la misma luz, con el anhelo o la esperanza de captarla, tocándolo todo con la mirada.

Si bien la paleta de Turner viró hacia los rojos, por el momento crepuscular del día que escogía para pintar, la paleta impresionista se aclaró y se desplazó hacia la gama de los azules y violetas. La crítica, ante esta tendencia cromática, bien la juzgó como un síntoma patológico, como la *hiperestesia*, exageración de la colorización, o bien lo ensalzó como un progreso evolutivo de la visión hacia las zonas invisibles del espectro y llegó a interpretarlo como la aparición de un Super-ojo[1099].

1097. Ibíd. p. 20

1098. BALL, Philip. *La invención del color.* Barcelona: Debolsillo, 2009. p. 223

1099. SOLANA, Guillermo (editor). *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela, 1997. p. 22

1100. Ibíd. p. 20

1101. BALL, Philip. *La invención del color*. Barcelona: Debolsillo, 2009. p 246

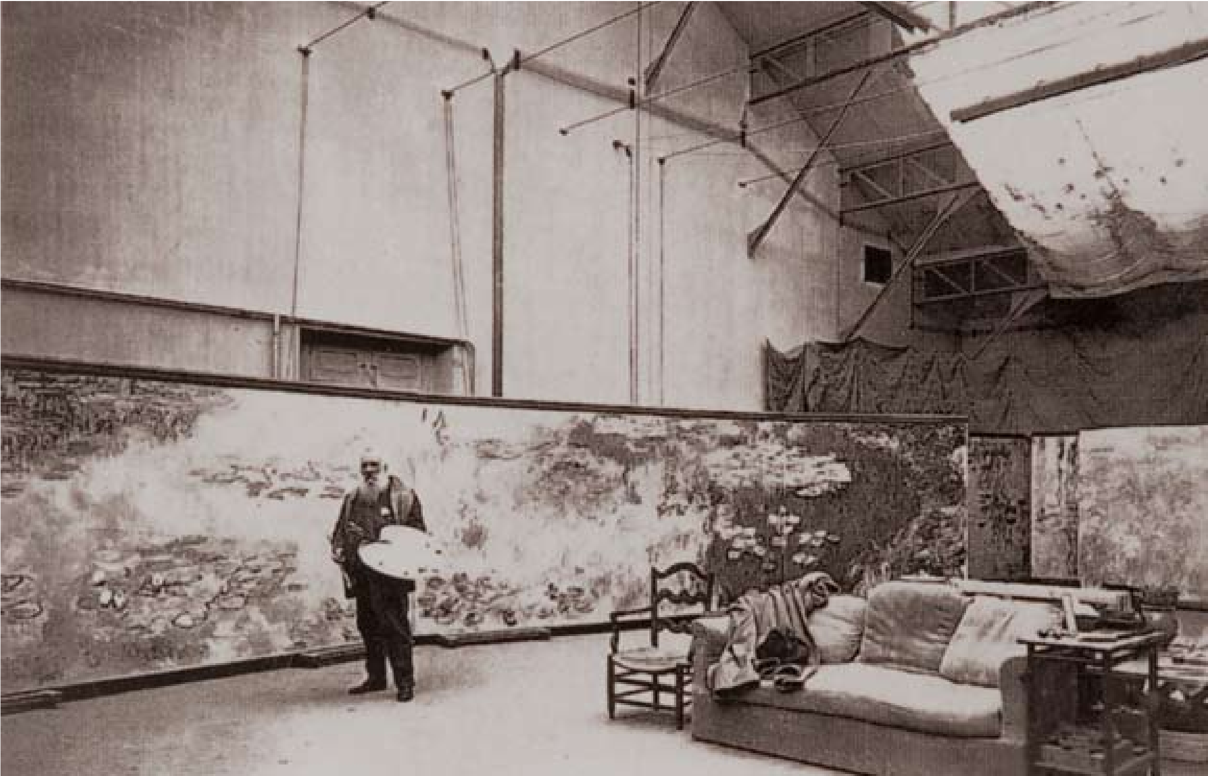
1102. Ibíd. p. 244, 245

1103. SOLANA, Guillermo (editor). *El impresionismo. La visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela, 1997. p. 24

El mismo Monet creyó tener un *ojo hiperestésico*, una sensibilidad visual agudizada hasta el extremo. "Quizás la originalidad, en mí, se reduce a la receptividad de un organismo supersensible y a la conveniencia de una estenografía que proyecta sobre la tela, como sobre una pantalla, la impresión recogida en la retina"[1100].

Van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903), emergen del movimiento impresionista, pero al mismo tiempo se desmarcan de él, al hacer un uso muy libre y asociativo del color. "En lugar de reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, dice Van Gogh, utilizo el color de un modo más arbitrario para poder expresarme con más intensidad"[1101]. Por su parte Gauguin hace un uso puramente imaginativo y simbólico del color, "ya que el color es en sí mismo enigmático en las sensaciones que provoca", escribió,... "lógicamente no podemos emplearlo sino de forma enigmática"[1102].

La idea y no la exclusiva impresión sensorial es lo que buscan traducir con su lenguaje. Asumiendo los excesos cromáticos y las intensidades luminosas que favoreció el impresionismo, estos pintores se ocupan de un lenguaje simbólico, "idealista" que pretende "revelar el infinito" mediante símbolos[1103].



129



129_bis



Trazar con luz

La fotografía como haiku

En su ensayo sobre la fotografía el filósofo y escritor francés Roland Barthes (1915-1980) afirma: "es injusto que en razón a su origen técnico, se le asocie a la idea de un pasaje oscuro (cámara oscura). Debería llamarse cámara lúcida", refiriéndose al nombre del aparato anterior a la fotografía que se utilizaba para dibujar, teniendo un ojo sobre el modelo y otro sobre el papel. La etimología de la palabra fotografía, parece dar la razón a Barthes, ya que deriva del griego *fos*, "luz" y de *graphis* "grafía o trazo", traduciéndose literalmente como *trazar con luz*.

Barthes reconoce dos elementos que garantizan la lectura de una fotografía; el *estudium* y el *punctum*. Si la fotografía está viva, si hay algo en ella que vibra más allá de su imagen aparente, esta funciona como un haiku, poema breve tradicional japonés, que penetra el entendimiento transcendiendo todo conocimiento reflexivo.

La imagen fotográfica, asegura Barthes tiene que producir "un pequeño estremecimiento", "un satori" o "paso al vacío"[1104]. Para que esto ocurra, es requerida una actitud contemplativa, poner en práctica el *studium*, en el que uno mira participativamente la imagen, saboreándola con una agudeza especial.

El segundo elemento imprescindible para que la fotografía revele su verdadera presencia, carga poética concentrada en un sólo instante, es el *punctum*. Aquel detalle, elemento punzante que sobresale de la imagen como una flecha, hiriendo internamente. Este pequeño corte, esta herida, nos permite atravesar la imagen, profundizar en ella, al mismo tiempo que ella parece atravesarnos, revelarnos su verdad sobresaliente.

Este punto de tensión extremo o este vórtice que parece sustentar el resto de la imagen, no nos deja indiferentes, nos mueve y nos conmueve, nos toca y roza la mirada. La paradoja de la imagen fotográfica es su capacidad de revertir lo aparente, mostrándonos el reverso de la realidad. Si el fotógrafo ha sido capaz de capturar este tipo de imagen latente, es que su mirada, como la del contemplador, se encuentra herida, rasgada, vuelta hacia el misterio.

1104. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 2007. p. 87

El origen de la fotografía

Barthes lamenta que el origen de la fotografía se vincule habitualmente más a la oscuridad de las cámaras que a la luz que, incidiendo en ellas, hace posible la aparición de las imágenes.

La cámara oscura que utilizó Alhazen para observar la luz y que más tarde adoptaron los pintores renacentistas para dibujar y captar mejor la perspectiva es considerada la precursora de la cámara fotográfica. Su uso, cada vez más extendido y popularizado, llevó a Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), Louis Daguerre (1787-1851) y William Henry Fox Talbot (1800-1877) a acabar descubriendo una forma de fijar esa imagen que aparecía en el interior de la cámara sin tener que calcarla.

En el siguiente extracto en la obra *Pencil of Nature* (*El lápiz de la naturaleza*) publicada en 1844, Talbot explica el procedimiento.

> Este es el primer trabajo jamás publicado que contiene láminas fotográficas, es decir, láminas o imágenes ejecutadas exclusivamente mediante la luz, sin que el operador hubiera de tener conocimiento alguno de dibujo. Se han obtenido sujetando simplemente una hoja de papel preparado durante unos minutos frente al objeto cuya imagen se deseaba captar, utilizando una lente o cristal para reflejar la luz sobre el papel[1105]...

Pasaron unos años, mientras estos pioneros del trazo con luz investigaban para mejorar sus técnicas, hasta que en 1839, el astrónomo y matemático inglés John Herchel acuñó el término fotografía, *trazar con luz*.

La primera cámara. El *phôleo*, la caverna y el templo

Mucho antes de que investigadores, artistas y dibujantes entraran en la cámara oscura, en la Antigüedad griega, quien buscaba la luz y la visión interna penetraba en los *phôleos*, cavernas de incubaciones oníricas, templos de sanación presididos por Asclepio o Apolo.

En estos lugares oscuros, la persona que padecía alguna afección se acostaba y permanecía inmóvil, en ocasiones durante varios días, "se quedaba dormida y soñaba o bien entraba en un estado que, según las descripciones, no era de sueño ni vigilia, hasta que terminaba por tener una visión"[1106].

La curación, como la visión, provenía de otro lugar. En ocasiones, los sacerdotes guiaban y acompañaban el proceso, siendo ellos mismos los que obtenían la visión e invocaban el poder sanador de los dioses.

1105. BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Barcelona: Crítica, 2008 p. 480

1106. KINGSLEY, Peter. *En los oscuros lugares del saber*. Girona: Atalanta, 2006. p. 78

Hemos visto como el templo era considerado el lugar de la presencia, donde lo numinoso habita. El caso del Panteón de Roma, templo de todos los dioses, se erige como una cámara con un óculo como estenope. La cámara fotográfica, entendida como un templo portátil, también deviene un lugar de gestación de la imagen visible o invisible a través de la luz.

Si el fotógrafo, como el sacerdote del templo, utiliza su cámara para obtener imágenes, visiones profundas de la realidad, las personas que posaban para las primeras imágenes fotográficas debían permanecer inmóviles durante alrededor de veinte minutos. Hay algo en esta quietud de los primeros retratos que, al exigir de su presencia durante todo ese lapso de tiempo, parece desvelar su esencia, su imagen interior.

El quietismo requerido en la oscuridad de la caverna o templo sanador, era necesario para llegar a ver, para captar la visión. La fotografía también necesitaba en sus inicios de un ritual y una preparación técnica compleja, que nada tenía que ver con la inmediatez de hoy en día. Las imágenes fotográficas tenían el aura de lo que se ha realizado con conciencia de ser algo único, casi milagroso.

Julia Margaret Cameron (1815-1879) es un ejemplo de ello, los retratos luminosos que realizó captaron la esencia de sus famosos huéspedes: Herschel, Tennyson, Carlyle, Darwin, Browning, y de los niños que posaron como ángeles misteriosos.

Si bien en los inicios del surgimiento de la fotografía ésta se encontraba demasiado supeditada a los problemas técnicos de captura y fijación de la imagen, una vez dominado el medio, la cámara fotográfica vuelve a ponerse al servicio de la visión latente, aquella que aparece en los lugares oscuros.

La alquimia del laboratorio

Todo aquel que haya entrado en un cuarto oscuro o laboratorio fotográfico y haya realizado el proceso de revelado y fijación de la imagen, puede llegar a intuir la fascinación y el asombro que debió sobrevenir a los pioneros de la técnica fotográfica en sus intentos por capturar la luz.

Niepce, asociado con Daguerre, consiguió fijar las imágenes sobre delgadas planchas de plata que eran únicas. Talbot inventó su propio papel y utilizó el nitrato de plata y el ácido gálico para sensibilizarlo, sus "calotipos" (del griego *Kalos*, hermoso) exigían menos tiempo de exposición y podían reproducirse. Su procedimiento fue el primero en generar un negativo y un positivo. Cabe imaginar todos los intentos fallidos que condujeron a estos inventores a descubrir sus fórmulas alquímicas de fijación, ante sus miradas perplejas debieron aparecer multitud de imágenes fantasmales que se esfumarían sin dejar apenas rastro.

La aparición de la imagen, la emergencia de la grafía de la luz sobre el soporte sensible, no deja de ser un acto epifánico, en el que algo aparentemente invisible se revela por momentos. La fugacidad de la vida parece detenerse en las imágenes fotográficas, estas fijan algo que es pasajero, conservan su esencia, capturan un instante de transitoriedad y lo hacen perdurar.

Si bien en un inicio, la escasa sensibilidad a la luz exigía una larga exposición al aire libre y una actitud de inmovilidad que como afirma Walter Benjamin requería "que el retratado perdurara en el instante, sin salirse de él, mientras duraba la exposición de la cámara, de modo que se instalaba, por así decir, en la imagen". En las antiguas imágenes fotográficas, continúa Benjamin, "todo estaba dispuesto para durar"[1107].

1107. BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro libros, 2011. p. 21

Introducirse en el laboratorio fotográfico, en el cuarto oscuro, no deja de ser una especie de ritual alquímico en el que se opera la magia y la imagen aparece, perdura porque el fotógrafo-alquimista la consigue transmutar y coagular.

La imagen fijada pasa a ser un testimonio de algo que ha sido, que ha aparecido y que ahora permanece, como un metal transformado en oro, para que lo podamos contemplar.

Fotografiando espíritus

Los entusiastas del espiritismo, movimiento que tuvo una gran emergencia a finales del s. XIX y principios del s. XX, utilizaron la cámara fotográfica para intentar testimoniar las apariciones y contactos mediúmnicos.

Al contemplar estas fotografías, es fácil darse cuenta de que los resultados están trucados con largas exposiciones en las que aparecen seres fantasmagóricos. Resultó ser que lo invisible no se mostraba tan fácilmente ante la cámara, necesitaba de unos instrumentos más sensibles y sutiles para revelarse.

Algunas de las imágenes más singulares fueron captadas por el médico y psiquiatra Albert von Schrenck-Notzing (1862-1929), en las que aparece la médium Eva C. (1912) emanando una especie de ectoplasma luminoso. Schrenck-Notzing intentaba demostrar por medios fotográficos fenómenos que escapaban a ser medidos por la ciencia empírica.

La maravilla científica

La fotografía aplicada al ámbito científico acabó ofreciendo imágenes más sugerentes que las que pretendían captar la presencia de espíritus.

Especialmente evocadoras son las que se dedicaron a la captura de fenómenos eléctricos; fotografías directas de chispas y fotografías de emanaciones y descargas eléctricas. También fueron sorprendentes las capturas de relámpagos, las imágenes de constelaciones y manchas solares.

El resultado visual fueron fulguraciones, rayos que se ramifican, radiaciones de luz que revelan un mundo energético, vibrante y oculto, raramente percibido con el ojo exterior.

Pintar con luz. *László Moholy-Nagy*

En su pasión por la luz, sus efectos de reflejos y transparencias, László Moholy-Nagy (1895-1946) decidió prescindir de la cámara fotográfica y trabajar directamente con la luz sobre el papel sensible, dejando un legado de más de cuatrocientos fotogramas.

> El fotograma o documento de formas, producido por la luz sin cámara encarna la naturaleza única del proceso fotográfico y es su verdadera clave. Nos permite capturar la interacción de la luz sobre una hoja de papel sensible sin recurrir al uso de ningún aparato. El fotograma revela perspectivas de una morfosis hasta ahora desconocida, que se rige por las leyes ópticas propias. Es el medio más desmaterializado por completo que domina la nueva visión[1108].

1108. Moholy-Nagy, 1936. Citado en SUSPERREGUI, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000. p. 175

Moholy-Nagy era un creador multifacético, pintor, escultor, fotógrafo, cineasta, diseñador, profesor de la Bauhaus, que enseguida percibió la riqueza y el

potencial de la fotografía y comenzó a utilizarla de forma similar a sus creaciones pictóricas. En lugar de usar colores y pinceles, Moholy-Nagy hacía honor a la etimología de la palabra fotografía, *grafía de luz*, y pintaba directamente con ella.

Sus composiciones son generalmente abstractas, muy próximas a sus obras pictóricas, pero con frescura y entidad propias. Cuando realizaba los fotogramas en el interior del laboratorio, las formas no eran visibles a tiempo real y el resultado, que debía algo al azar, sólo podía verse una vez revelada y fijada la copia.

A Moholy-Nagy le encantaban las fotografías movidas, las "estelas luminosas y las perspectivas desconcertantes"[1109], sus imágenes siempre resultaban insólitas. En ningún momento concibió la fotografía como una herramienta para copiar la naturaleza, sino que su valor creativo aumentaba en cuanto era capaz de manipular directamente la luz.

Convencido del valor del fotograma como medio de expresión que utiliza la luz sin intervención óptica, fue un pionero de su tiempo, más atento al mundo interior e invisible que las apariencias del mundo.

1109. Ibíd. p. 175



131





132

Ver lo invisible

Los orígenes de la abstracción

> *Lo que se ha de pintar no es lo visible, sino lo que hasta ahora se considera invisible, justamente aquello que ve el pintor clarividente.*
>
> Umberto Boccioni

Si hay un sentido que caracteriza el cambio del siglo XIX al XX este es una necesidad desde los distintos ámbitos del conocimiento por ver aquello aparentemente invisible.

Desde el campo de la ciencia, se descubren los "rayos X", así como las ondas vibratorias invisibles al ojo humano que llenan el espacio. También, se pone la base para la telegrafía sin hilos y se mejoran las ópticas de los microscopios de forma que se consiguen unos aumentos mucho mayores.

A pesar de que desde la antigüedad se ha creído en la comunicación entre espíritus y seres humanos y los chamanes han sido los mediadores entre ambos mundos, es a mediados del s. XIX cuando el fenómeno espiritista surge como una doctrina y comienza a practicarse en ámbitos esotéricos. En 1848 tiene lugar la primera sesión en Hydesville, cerca de Nueva York, en la que las hermanas Fox oyen ruidos que interpretan como señales[1110]. En 1857 Allan Kardec publica *El libro de los espíritus*, un libro que recopila la enseñanza que los mismos espíritus le transcriben. El éxito de esta publicación propició la fundación de la Sociedad de Estudios Espiritistas en París, que Kardec presidió hasta su muerte. El fin del espiritismo es demostrar que la vida continua más allá de la muerte y para ello se llegan a usar medios científicos naturales como la fotografía o un tablero de letras sobre el que oscila un péndulo.

La esencia espiritual de Oriente y Occidente La Sociedad Teosófica

La Sociedad teosófica fundada en Nueva York por Helena Petrovna Blavatsky y Henry Steel Olcott en 1875, está formada en gran parte por espiritistas, sin embargo, ante las situaciones de fraude que a menudo se vinculan a estas sesiones, la sociedad da prioridad a la experiencia espiritual personal, antes que al espiritismo. La teosofía nace como una metareligión que busca recuperar las fuentes de todas las religiones y realiza un acercamiento entre Oriente y Occidente.

1110. Más adelante se descubre el fraude de estas sesiones, cuando una de las hermanas revela que ella misma producía los sonidos mediante un hilo atado al dedo pulgar de su pie. MÜLLER-WESTERMANN, Iris y WIDOFF, Jo (editores). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción.* Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014. p. 113

Tanto el nacimiento de la Sociedad Teosófica, como el renacimiento de los Rosacruces en Francia y, finalmente, la fusión de ambas doctrinas en la Antroposofía de Rudolf Steiner, supusieron un caldo de cultivo que nutrió las obras de los artistas simbolistas y abstractos.

No obstante, antes de que estas corrientes emergieran se habían publicado algunas obras que prepararon el terreno; la obra de Charles Dupuis, *Origine de tous les cultes ou religion universelle*, 1794 y más tarde, el libro de Richard Payne Knight *Symbolical lenguage of Ancient Art and Mitholoy: An Inquiry*, publicado por primera vez en 1818 y reeditado en 1876.

Ambas publicaciones contienen semillas que la teosofía cultivará entre sus principales premisas; la idea de que las antiguas mitologías religiosas comparten un contenido común incluyendo un principio dualista, femenino-masculino, tierra-cielo y la triunidad divina que refleja la progresión de la materia, la mente y el espíritu[1111].

La idea principal de la Teosofía se basa en que todas las religiones tienen una "verdad común" que se encuentra en su esencia y fundamento. Esta doctrina está basada en las enseñanzas de sus "Maestros", seres espirituales que se comunican con ellos de forma directa con la meta de promover la evolución de la humanidad.

Tras la muerte de Blavatsky, la organización continuó bajo la dirección de Annie Besant. El clarividente Charles Webster Leadbeater, vio a un niño con un aura limpia y luminosa el las playas de la India y lo reconoció como el próximo avatar o mesías. Besant creó entonces la Orden de la Estrella de Oriente, con la finalidad de preparar a Jidhu Krishnamurti para su misión. Sin embargo el mismo Krishnamurti renunció a tal proyección en 1929, con un ya famoso discurso en el que afirmaba que "la libertad era una tierra sin caminos trazados"[1112].

El origen de la creación artística puede buscarse tan sólo en lo suprasensible. *Rudolf Steiner*

Rudolf Steiner será la figura central de la teosofía en Alemania, a pesar de que más adelante, por ciertas desavenencias con Anie Besant[1113], presidenta de la sociedad teosófica en Londres, se acabará desmarcando de este movimiento para formar la *Antroposofía*. El núcleo del pensamiento de Steiner se basa en que el mundo espiritual puede llegar a ser más intenso y real

1111. Dupuis, además, sostiene que la observación de los cuerpos celestes había sido la fuente común de todas las religiones arcaias, como una vía de entender las leyes naturales y aplicarlas a la horticultura y a la navegación. Dupuis también sostiene que la mitología egipcia es la fuente de la que brotan el resto de religiones. WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*. Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986. p. 64

1112. BLAU, Evelyne. *Krishnamurti. Cien años de sabiduría*. Barcelona: Kairós, 2007

1113. Steiner es más de tradición cristiana y no da soporte a la idea de Krisnamurti como un nuevo mesías, como consecuencia acaba desvinculándose y fundando la antroposofía. MÜLLER-WESTERMANN, Iris y WIDOFF, Jo (editores) *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción*. Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014. p. 127

que el mundo físico. En una conferencia que Steiner impartió en Berlín (1913) cuenta un episodio visionario de su infancia que puede aclarar una forma de configurar el mundo que acabó cuajando en su madurez en el movimiento antroposófico.

> Estaba sentado en la sala de espera de la estación del tren cuando vio a una mujer desconocida que abría la puerta y entraba. La mujer se dirigió hacia el centro de la sala y le hizo un gesto. Nunca se habían visto antes pero Steiner reconoció en ella algunos rasgos familiares. Entonces la mujer se dirigió a él con estas palabras: "Desde este momento y a lo largo de tu vida procura ayudarme tanto como puedas". Permaneció en la sala durante algo más de tiempo, caminó hacia la estufa que estaba en el lado opuesto y desapareció[1114].

No dijo nada a su familia por miedo a que lo consideraran fantasioso o mentiroso. Pero al día siguiente se enteró de que una prima de su padre se había suicidado y que la muerte había ocurrido en el mismo momento en que él había visto a esa mujer en la sala de espera[1115].

Steiner aceptó este mundo espiritual en su vida cotidiana, creía que había personas que, habiendo muerto, se encontraban en estado de transición y durante toda su vida mantuvo conversaciones con ellos. Las "cosas que no se ven" son reales, dirá Steiner, incluso pueden ser más reales que "las cosas que se ven"[1116]. Para Steiner, las jerarquías espirituales del cristianismo primitivo, los ángeles, arcángeles... no eran meros símbolos, sino realidades espirituales reales. Según Steiner, estas cohortes angélicas han evolucionado, durante grandes periodos de tiempo, de forma paralela a la evolución espiritual humana. La luz física que nos rodea es la "reliquia" de un mundo moral habitado antiguamente por seres angélicos. "Lo que antes era interior se ha vuelto exterior".

Influido por las ideas de Johann Wolfgang Goethe, Steiner afirma que el acceso a este mundo angélico y espiritual se produce de forma activa y consciente, a través de la mente y del pensamiento. Steiner estudió en profundidad las obras de Goethe, a quien admiraba por su interés hacia la naturaleza y sus estudios sobre el color. A Steiner le parecía que, aunque la luz pudiera manifestarse a través del color en los fenómenos sensoriales, "era esencialmente extrasensorial"[1117].

El mismo Steiner escribió "Lo espiritual domina en lo que perciben los sentidos", "la luz es espiritual en sí misma". A partir de sus estudios filosóficos y de las investigaciones científicas de Goethe sobre el color, la botánica y la biología, Steiner propuso una "ciencia de lo suprasensible". Rechazó el espiritualismo y

1114. CIRLOT, LOURDES Y Manonelles, Laia (coords.). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014. p. 16

1115. WILSON, Colin. *Rudolf Steiner. El hombre y su visión*. Barcelona: Urano, 1986. p. 43

1116. Cita de Gary Lachman. CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia. *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014. p. 20, 21

1117. ZAJONC, Arthur. *Capturar la luz*. Girona: Atalanta, 2015. p. 222

la parapsicología que estaban tan de moda en aquel momento, para seguir la metodología científica de Goethe, "que implicaba el desarrollo de órganos cognitivos adecuados a todos los dominios de la experiencia, incluidos los espirituales"[1118].

Todas estas ideas acaban materializándose en una gran creación arquitectónica, el Goetheanum, que construyó dos veces, ya que el primero, hecho de madera de gran calidad, no sobrevió a un incendio que lo destruyó por completo. Steiner consiguió reconstruirlo años después, esta vez ideó un edificio austero hecho de hormigón armado. Este edificio sirvió de base para el desarrollo de la antroposofía que Steiner define como un "camino de conocimiento para guiar lo espiritual que hay en el ser humano hacia lo espiritual que hay en el universo"[1119].

De esta época (1919-1923), son las pizarras que Steiner utilizaba para dibujar y hacer anotaciones durante sus conferencias. Se conservan gracias a que una asistente tomó la iniciativa de cubrir la pizarra con cartón encerado negro antes del comienzo de sus charlas. Son aproximadamente 1.100 dibujos de gran formato con líneas y superficies en tiza blanca y de colores. Para Steiner, hacer esquemas, anotaciones y bocetos, tanto en las pizarras como en sus cuadernos de notas, era una manera de formular sus visiones del mundo espiritual. Esta traducción de las ideas a través de textos, diagramas o dibujos le permitía investigar y experimentar el mundo sutil de forma directa.

Otra de las personas que fueron de gran influencia para Steiner fue Marie Von Sievers, con la que se casó en segundas nupcias tras años de convivencia. Marie lo introdujo en el mundo artístico y juntos llevaron a cabo estudios sobre la euritmia[1120]. La euritmia es una forma de arte de movimiento espacial. Surge de los movimientos expresivos de los brazos y las manos, ya que "el cuerpo etérico", dice Steiner en una conferencia sobre la Euritmia que impartió en Penmaenmawr (1923), "nunca habla con la boca, habla con los miembros"[1121]. También la recitación y el canto forman parte de este nuevo arte expresivo. No obstante, su esencia, aquello que define la auténtica euritmia es "la manifestación más pura en lo visible del alma humana".

El fin de la auritmia en particular y de la antroposofía en general era para Steiner "la elevación del ser humano a los mundos suprasensibles". Pues, según él mismo afirmó en una conferencia sobre *La manifestación imaginativa del lenguaje* (Dornach, 1923), "el origen de la creación artística puede buscarse tan sólo en lo suprasensible".

1118. Ibíd. p. 223

1119. Ibíd. p. 23

1120. Etimológicamente significa "eu": bello, armonioso, y "ritmia": movimiento, ritmo, por tanto la euritmia es el hecho de moverse armoniosamente buscando la belleza.

1121. STEINER, Rudolf. *Euritmia. Lenguaje visible del alma.* Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 1992. p. 20





133






Esoterismo y simbolismo. El embrión de la abstracción

El interés por las corrientes esotéricas[1122], la mística, la alquimia y la astrología que se había manifestado de forma aislada en los escritos de Paracelso, Jackob Böhme, Emmanuel Swedenborg, empieza a florecer después de la Revolución Francesa (1789-1799). La Teosofía se encargará de difundir estas ideas que hasta el momento habían permanecido ocultas, fusionando la esencia de la mística oriental y occidental.

Los signos geométricos y los diagrámas que iluminaban los textos ocultistas, empiezan a ser conocidos por los círculos artísticos del momento. Tanto los simbolistas, los *nabis* o profetas, como los primeros artistas abstractos, utilizan geometrías en sus obras; cruces, triángulos, cuadrados o círculos. Por otro lado, los cuerpos etéreos, los campos energéticos de color que los teósofos clarividentes como Leadbeter eran capaces de ver y describir, abren fisuras a la percepción de una nueva realidad sutil.

En la obra *The Buddha* de Odilon Redon (1840-1916) encontramos referencias al momento de la iluminación, Buda se encuentra meditando cerca del árbol Budhi y flores de distintos colores flotan a su alrededor. En otras obras, aparecen ojos descontextualizados que se elevan en el cielo con entidad propia. Muchas de sus obras fusionan un carácter eterno con el terrenal, son ojos que ya han dejado de ser humanos que, al independizarse del cuerpo y al adquirir un tamaño desproporcionado, se divinizan[1123].

Los escritos ocultistas y teosóficos permearon las primeras creaciones de Frantisek Kupka. En obras como *The way of silence*, 1900, o *The soul of the lotus*, 1898, son claras las referencias al arte egipcio y las filosofías orientales, que virarán más adelante a imágenes abstractas. Como el embrión que se gesta del loto en la obra de Kupka, el arte simbolista gesta y anuncia el nacimiento de la abstracción. Los pioneros de la abstracción pretenden traducir la inefabilidad de la experiencia mística o del Nirvana y para ello necesitan desmenuzar la forma, purificarla, abstrayéndola de la apariencia natural.

El giro de la mirada hacia los mundos invisibles La abstracción

En este ambiente en que lo oculto clama por ser revelado, como si el paso del siglo XIX al XX produjera un roce o una herida con lo establecido, nace el arte abstracto. La ruptura con el naturalismo es pues fruto de un giro total de

1122. El ocultismo o esoterismo se encarga de estudiar las doctrinas ocultas, que existen dentro de diversas religiones o filosofías, prestando especial atención en los fenómenos inexplicables por las leyes naturales, así como en el potencial oculto del ser humano.

1123. Esta tendencia a "dramatizar" las formas para hacerlas espiritualmente creíbles, es un recurso del arte simbolista

1124. MÜLLER-WESTERMANN, Iris y WIDOFF, Jo (editores). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción.* Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014. p. 48

la mirada hacia los mundos invisibles e interiores. Otra realidad es percibida, al traspasar los velos de lo cotidiano, más allá del cuerpo aparente y con un aumento de lente, o mirada dilatada, se revela un mundo nuevo micróscopico. Lo pequeño, lo diminuto, lo microcósmico, se víncula a lo macrocósmico, y el creador sensible se siente atravesado, como en un eje de fuerzas invisibles. Las formas estallan, se desmenuzan, se abstraen a su esencia.

Creación mediúmnica. *Frantisek Kupka, Georgiana Houghton, Leanne Natalie Wintsh*

Sabemos que algunos de estos artistas abstractos, como Hilma af Klint o Emma Kunz, disponían de sus propios microscopios, pero también sabemos que *sus ojos internos* estaban totalmente enfocados y abiertos a lo espiritual. En el caso de estas dos artistas, así como en el de Georgiana Houghton (1814-1884), Jeanne Natalie Wintsch (1871–1944) y Frantisek Kupka (1871–1957), sus métodos de creación pasaban por entrar en una profunda comunión con fuerzas espirituales que guiaban sus escritos, bocetos y creaciones. Tanto Houghton, como Klint o Kupka ejercieron de médiums y creaban según los dictados que obtenían en estas comunicaciones. El mismo Kupka dice, "el gran arte nace de lo invisible e inaprensible, experimentando la forma pura y concisa, una realidad visible y aprensible"[1124].

Georgiana Houghton creó, ya en la década de 1960, una serie de obras abstractas fluídas y dinámicas de carácter mediúmnico que representaban fuerzas sobrenaturales. Jeanne Natalie Wintsch tenía más bien percepciones auditivas, afirmaba que oía voces y por ello fue internada en un sanatorio mental. Allí comenzó a bordar arabescos, letras, palabras simbólicas. Emma Kunz, visionaria y clarividente creaba a partir de un péndulo que le indicaba las direcciones y los trazos de unos dibujos mandálicos, estructuras hipnóticas, que utilizaba para sanar a sus pacientes. Ella misma, como extensión del péndulo, también era un canal o una herramienta a través de la cual sintonizaba fuerzas superiores.

Suprematismo y matriz cósmica *Kazimir Malévich, Piet Mondrian*

También Piet Mondrian (1872–1944) y Kazimir Malévich (1879–1935) se inspiraron en el mundo invisible y su obra se caracterizó por intentar expresar la dimensión espiritual del ser humano. Malévich llegó a través del cubismo y del futurismo a sus obras más abstractas, a las que llamó suprematistas.

En sus escritos sobre el suprematismo temprano afirmaba, "Así es como pienso sobre mí mismo y me elevo a la Deidad, diciendo que soy todo y que más allá de mí no hay nada y se encuentra todo lo que veo, me veo a mí mismo, así de poliédrico y multi-facético es mi ser"[1125].

Mondrian se fue apartando progresivamente de la representación de lo aparente. Obras como *Avond: El árbol rojo*, 1910, *El árbol gris*, 1910, cuyas ramas interseccionan creando una retícula orgánica, ya anticipaban la búsqueda su estructura cósmica del universo que más tarde aparecerá geometrizada en sus obras más conocidas. Como teósofo le interesaba manifestar la trama invisible, la red de *maya*, "la expresión puramente espiritual de las ideas eternas que subyacen tras el mundo visible"[1126].

La atmósfera espiritual del arte. *Vasili Kandinsky*

Vasili Kandinsky llegó a la abstracción a través de la música[1127], así como de su interés por el simbolismo, el ocultismo, la teosofía y la mística. En su libro *De lo espiritual en el arte* expone la idea de que la creación artística no sólo pertenece a "la vida espiritual" sino que es uno de sus "más poderosos agentes". Es al recorrer esta vía artístico-espiritual que surge y despunta en la persona creadora una "fuerza visionaria y misteriosa"[1128].

La verdadera obra de arte, dice Kandinsky, "nace misteriosamente del artista por la vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un sujeto independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real... La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de una atmósfera espiritual"[1129]. Para que esta obra de arte sea genuina, el creador debe sintonizar con "las leyes universales del mundo cósmico". Estas leyes son las que gobiernan el proceso imaginativo y permiten la materialización de imágenes únicas. En este sentido el artista actúa como un creador microcósmico y cada obra de arte, si es verdadera, "expresa un nuevo mundo que nunca antes había existido"[1130].

Kandinsky concibe las obras de arte como materializaciones de energías espirituales que se revelan continuamente en las formas de la naturaleza, en el universo físico y en las creaciones del ser humano. Todo son facetas del potencial ilimitado del numen.

1125. Kazimir Malévich: The Artist, Infinity, Suprematism. Citado en: WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985.* Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986. p. 190

1126. MÜLLER-WESTERMANN, Iris y WIDOFF, Jo (editores). *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción.* Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014. p. 48

1127. La experiencia que unió la pintura con la música fue al escuchar una representación de Lohergrin de Richard Wagner en Moscú 1896. Fue a partir de esta percepción sinestésica en la que la música evoca imágenes pictóricas y los colores inducen al sonido. Sus obras llevan títulos musicales, como "improvisaciones" o "composiciones". *KANDINSKY. La disolución de la forma 1900-1920.* Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2003. p. 15

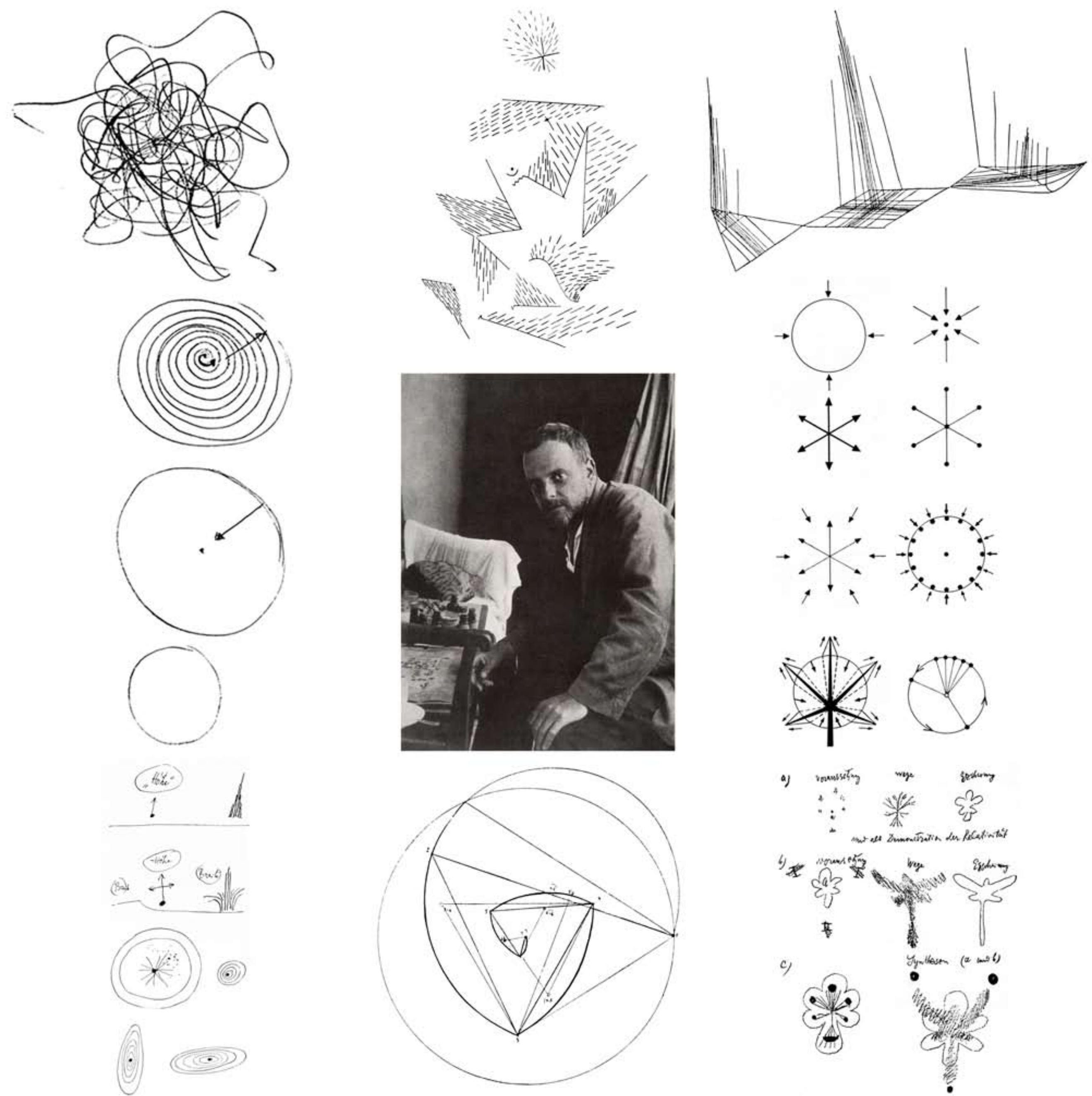
1128. KANDINSKY, Vasili. *De lo espiritual en el arte.* 2ª Ed. Barcelona: Paidós Estética, 1997. p. 25

1129. Ibíd. p. 101

1130. WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985.* Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986. p. 240









La posibilidad de observar organismos microscópicos despierta en Kandinsky el interés por la gestación de los primeros organismos unicelulares. Las formas orgánicas de sus pinturas recuerdan las ideas goethianas sobre la noción de *Urpflanze*, una planta primordial de la cual surgen todas las demás. Goethe creía en la existencia de partículas primordiales, principios estructurales que fundamentan los elementos del mundo físico revelándose al ser humano a través de la intuición, como si fueran manifestaciones de lo divino operando a través del universo[1131].

Esta forma de concebir la vida y la creación está muy próxima a la forma de entender el arte de Kandinsky. Para Kandinsky, el mundo concreto corporeiza el espíritu y la obra de arte materializa lo espiritual que se encuentra en el ser humano y la naturaleza.

Su versión de una abstracción biomórfica revela un mundo en que lo microcósmico y lo macrocósmico fluyen, palpitan y se encuentran en infinita interacción.

El sentido amplificado de la realidad. *Paul Klee*

Paul Klee, coincide con Kandinsky en la Escuela Bauhaus[1132], donde ambos son profesores. Tal como le sucede a Kandinsky, Klee también tiene formación musical y está influye en sus composiciones pictóricas. Su visión del color descrita en su *Teoría de la configuración pictórica* se apoya en gran medida en la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe, aparecida en 1810, así como en *La esfera de los colores* de Philipp Otto Runge. Al hablar de su comprensión del color, Klee utiliza un lenguaje mediúmnico en el que dice verse poseído por el color. Según escribe en su diario en 1914, durante una estancia en la ciudad tunecina de Kairuàn: "El color me posee. No tengo que tratar de capturarlo. Me posee por siempre, lo sé. Ese es el sentido de la hora dichosa: yo y el color somos uno. Soy pintor"[1133]. En su escrito se intuye una experiencia mística del color, de aprehensión y comprensión directa, a través de la cual puede pintar al ser uno con él.

En 1920, Klee escribe en su diario un pequeño texto que denomina *Confesión creadora*, en el que habla de una realidad invisible y verdadera que se presenta de una forma "amplificada".

> Antes se describían las cosas que uno veía sobre la tierra, que uno veía con gusto o que uno hubiera querido ver. Ahora, la realidad de las cosas visibles se hace patente, dando expresión a la creencia de que, en relación con la totalidad del mundo, lo visible es sólo un ejemplo aislado, y de que las otras verdades están, de modo latente, en la mayoría. Las cosas se manifiestan en un sentido amplificado o multiplicado, contradiciendo a menudo a las experiencias racionales del pasado. Se aspira a una substancialización de lo casual[1134].

1131. Idea planteada en el texto de Harriett Watts. "Arp, Kandinsky, and the legacy of Jakop Böhme". Ibíd. p. 244

1132. La Bauhaus surgió el 1 de abril de 1919 como resultado de la fusión de la Escuela Superior de Bellas Artes y la Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia bajo la dirección de Walter Gropius (1883-1969) y con el fin de vincular las artes con los oficios y formar un nuevo arte total. PARTSCH, Susanna. *Paul Klee, 1879-1940.* Colonia: Benedikt Taschen, 1991. p. 47

1133. *KLEE, Paul. Maestro de la Bauhaus.* Madrid: Fundación Juan March, 2013. p. 147

La unidad de todo lo que existe. *Hilma af Klint*

Hilma af Klint (Suecia 1862–1944) se anticipa a estos artistas y es una de las pioneras secretas de la abstracción. Las primeras obras que realizó Klint datan de 1906 y se adelantan a la que era considerada la primera obra abstracta hecha por Kandinsky, datada en 1911. Sin embargo, no hay que olvidar que las obras que realizó Georgiana Houghton en la década de 1860 la anteceden en más de cuarenta años. En ese momento, no existía una palabra para referirse al arte abstracto, pero los métodos de creación que utilizó Houghton fueron muy similares a los que utilizó Hilma; creación en estado de trance, canalización y dibujo automático bajo el dictado de guías espirituales.

Klint creó más de un millar de obras al margen de los movimientos pictóricos de la época y desafiando todas las ideas establecidas que relegaban a las creadoras al ámbito de lo meramente decorativo[1135]. No obstante, la capacidad mediúmnica, la habilidad para canalizar ideas, mensajes e imágenes del más allá, estaba más asociada al mundo femenino, tal como ocurría con los escritos de las mujeres místicas del medievo, que como en el caso de Hildegarda de Bingen, aseguraban que todo lo que oían y veían les era dictado por Dios.

La fuerza de las órdenes que recibió Hilma, fue la que la impulsó a crear un legado tan amplio de dibujos, apuntes y obras pictóricas muchas de ellas de gran formato. El encargo de las *Obras para un templo* que realizó entre 1906-1908, la llevó a pintar 193 obras, bajo la directriz de "transmitir el conocimiento de la unidad de todo lo que existe". La confianza en este dictado la lleva a pintarlas directamente "sin dibujo preliminar y con gran energía. Yo no tenía ninguna idea de lo que representaban las imágenes, sin embargo trabajaba rápida y segura. Sin retocar una sola pincelada"[1136].

Las *Obras para el templo* que ella reconoce como sus trabajos más importantes, son fruto de un encargo que recibe de una entidad espiritual llamada Amaliel. El tema principal es el surgimiento del mundo de la materia desde el

1134. PARTSCH, Susanna. *Paul Klee, 1879-1940.* Colonia:Benedikt Taschen, 1991. p. 44

1135. *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción.* Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014 p. 51

1136. Ibíd. p. 38


Under samhörig
hets känslan
mannen
gestaltas
andens
det är
helgelse
Under Samhörig
hets känslan



espíritu. En la primera parte (1906-1908) pinta 111 obras de forma automática y guiada. El lenguaje pictórico es enérgico y panteísta, abundan las flores de loto y las figuras similares a mandalas. En 1908 conoce personalmente a Rudolf Steiner, el cual a pesar de haber tenido desde edad temprana facultades visionarisas para percibir a los espíritus, se muestra en desacuerdo hacia su forma de crear y no valora positivamente su obra. Posiblemente, y como reacción a este encuentro en la segunda parte de su encargo que consta de ochenta dos obras, realizado entre 1912 y 1915, su iconografía se vuelve más crística y las abstracciones más geométricas. La artista deja de experimentar la pintura automática y comienza a visionar las imágenes.

Las figuras humanas aparecen en algunas de sus obras de forma diáfana, un poco fantasmagórica, como queriendo indicar el doble camino de la sublimación de lo espiritual en lo material y la ascensión del cuerpo hacia el espíritu. De la misma forma, la serie de acuarelas "El árbol del conocimiento" (1913-1915) parece querer unir el cielo con la tierra en un gesto infinito y fluido.

Klint no quiso que se mostraran sus obras hasta que pasaran veinte años después de su muerte. El encargo de las *Obras para el templo* debería ser mostrado en un edificio que tuviera forma espiral. Forma que aparece una y otra vez en sus obras. Símbolo que, como el del infinito, se entiende en doble sentido. Se recorre del interior hacia el exterior y al mismo tiempo del exterior hacia el interior. De lo espiritual a lo material y de lo visible a lo invisible.

Una ley interior que no me deja descansar. *Emma Kunz*

Emma Kunz fue otra artista que, a pesar de mantenerse al margen del mundo artístico de su época, dejó un legado de obras mandálicas que fueron fruto de un impulso creador, una fuerza o "una ley" que siente en su interior.

Emma Kunz nace en Brittnau (1892), Suiza, en una familia pobre de tejedores. Siguiendo un instinto y "una ley" interior, de forma totalmente autodidacta, se convierte en sanadora, visionaria, creadora y llega a publicar dos libros sobre el arte de dibujar *El Milagro de la Revelación Creativa* y *Nuevo Método de Dibujar*[1137]. Tras su muerte en 1963 deja un legado de cientos de dibujos, la mayoría mandálicos y de gran formato, dibujos que crea generalmente de noche, en jornadas exhaustivas que llegan a durar veinticuatro horas.

Si hay una pregunta que surge al contemplar sus obras y su forma de vida es sobre el impulso que motivó a Kunz a dedicarse enteramente a la contemplación de energías y mundos sutiles. ¿Qué tipo de fuerzas visionaba Kunz para que, desafiando su época y su contexto familiar, decidiera entregarse a esta actividad artística y curativa?

Sus dibujos testimonian una experiencia en la que ella traduce "un sistema específico de ley"[1138] que sentía en su interior y que nunca la dejaba descansar. Una ley que parece apuntar al *sensus numinis* de Zinzendorf, la sindéresis, el destello de la conciencia que nos ayuda a distinguir lo que está bien de lo que está mal. Sus dibujos geométricos y al mismo tiempo vibrantes, están hechos con el fin de sanar y "combatir las fuerzas negativas".

En un intento de referenciar sus obras se encuentran semejanzas entre el resultado formal de sus dibujos y las estructuras microscópicas. También existen similitudes con los dibujos creados a partir de la cimática y se intuye una posible influencia del médico Hans Jenny[1139] (1904-1973). Sin embargo, hay algo cautivador y misterioso en los dibujos de Kunz, algo que los hace únicos, milagrosos, no sólo por su función curativa, sino por el hecho de que están más allá de cualquier corriente estética y no se los puede enmarcar en ningún contexto pictórico de su época.

Quien se detenga a contemplar estas obras detectará un efecto hipnótico que impide dejar de mirarlas y provoca la ausencia de pensamientos. Se abre de este modo la posibilidad de que emerjan ante nuestros ojos mundos interiores, o incluso los mismos campos energéticos y numinosos que inspiraron estos dibujos. Seguramente, el modo en que eran realizados pueda aclarar o al menos dar pistas sobre el resultado ordenado y enigmático de estas obras, una paradoja irresoluble y quizás por ello tan atractiva. Kunz utilizaba un péndulo para trazar las coordenadas del dibujo con lápices y colores sobre una superficie cuadriculada. No sorprenderá entonces descubrir el vínculo entre estos dibujos y la hipnosis que, precisamente se vale en muchas ocasiones del péndulo para llevar al paciente al estado de trance que posibilitará la sugestión y la sanación.

La clave del nuevo método de dibujar de Kunz, requiere que ella misma se convierta en un péndulo, una herramienta para recibir y canalizar la energía. Los dibujos, que una vez finalizados colgaban en capas de la pared de su estudio, eran así mismo medios para diagnosticar a sus pacientes. Emma, recreando el arte de la adivinación de algunas prácticas chamánicas de África o de las pinturas de arena de los Navaho[1140], escogía el dibujo que creía más indicado y lo situaba entre el paciente y ella con el fin de dictaminar el origen de su enfermedad. Sin duda su forma de curar, atendía tanto al cuerpo[1141]

1137. DE ZEGHER, Catherine y TEICHER, Hendel (editores). *3 x Abstraction. New methods of drawing. Hilma Af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin.* New York, New Heaven: The Drawing Center, Yale University Press, 2005. p.30

1138. Ibíd.p. 30

1139. Médico suizo que vivió en Dornach, cerca de la casa de Emma Kunz en Brittnau. Sus intereses incluyen el arte, la filosofía y la música. Su investigación científica estaba casi por completo dedicada al estudio de los fenómenos invisibles. A través de una serie de libros y experimentos, Jenny exploró las diversas formas de vida y sus conexiones con las ondas y las vibraciones. Ibíd. p. 130

1140. Ibíd. p. 132

1141. Emma recetaba hierbas que ella misma cultivaba en su jardín. También, descubrió las propiedades medicinales de la tierra de una cantera en Würenlos que denominó Aion y que todavía se comercializa en las farmacias suizas con una ilustración suya. Ibíd. p. 128,133

como al espíritu, y los patrones de sus dibujos le permitían poner orden en el desorden físico y metafísico de su paciente. Emma creía que "cada persona poseía una fuente espiritual que podía curar las patologías mentales y físicas a través de la canalización de energías apropiadas o "vibraciones""[1142]. La "ley" de estas vibraciones, la sindéresis, debía ser contemplada, según ella, en "todos los ámbitos de la vida y en todo momento".

En sus escritos, Emma deja constancia de la importancia que tiene la intersección de puntos o "nodos", dice que estos "deben ser generados conscientemente" con el fin de combatir "las fuerzas negativas". Es por ello que sus dibujos pueden ser entendidos como una manera de acotar el caos. En este sentido son una forma gráfica de reproducir una cosmogonía. Sus estructuras geométricas y palpitantes ponen orden y al mismo tiempo invocan lo sagrado. Lo numinoso parece circular entre sus tangentes y curvas para devolvernos al centro paradisiaco, donde todo era armónico y saludable. Son mapas de campos de energía que Emma podía no sólo visualizar, sino desbloquear para sanar a sus pacientes. En este sentido "Penta"[1143], nombre con el que se dio a conocer entre sus amigos, actuaba como una chamana, por su capacidad de sanar traspasando las lindes que separan lo visible y lo invisible.

La visión de esta fuerza vibrante, esta "ley" interior *"que no la dejaba descansar"*, la mantenía despierta, iluminada por su destello. Y fue, sin duda, esta condición de ver lo aparentemente invisible y su don curativo la que le confirió una vida humilde y milagrosa. La soledad y el recogimiento de la última etapa de su vida favorecieron una forma de vida entregada al conocimiento de las fuerzas extraordinarias y sus leyes interiores, así como, un estado de creación inspirado[1144].

Igual que Hilma af Klint, Emma Kunz fue consciente en vida de que sus obras no serían comprendidas y por ello sólo las compartió con un círculo estrecho de amigos y los pacientes a los que atendía. Fue, precisamente, uno de ellos, Anton Meier al que había curado de polio, quien rescató los dibujos que estaban desatendidos por su familia y fundó el Centro Emma Kunz en 1986[1145].



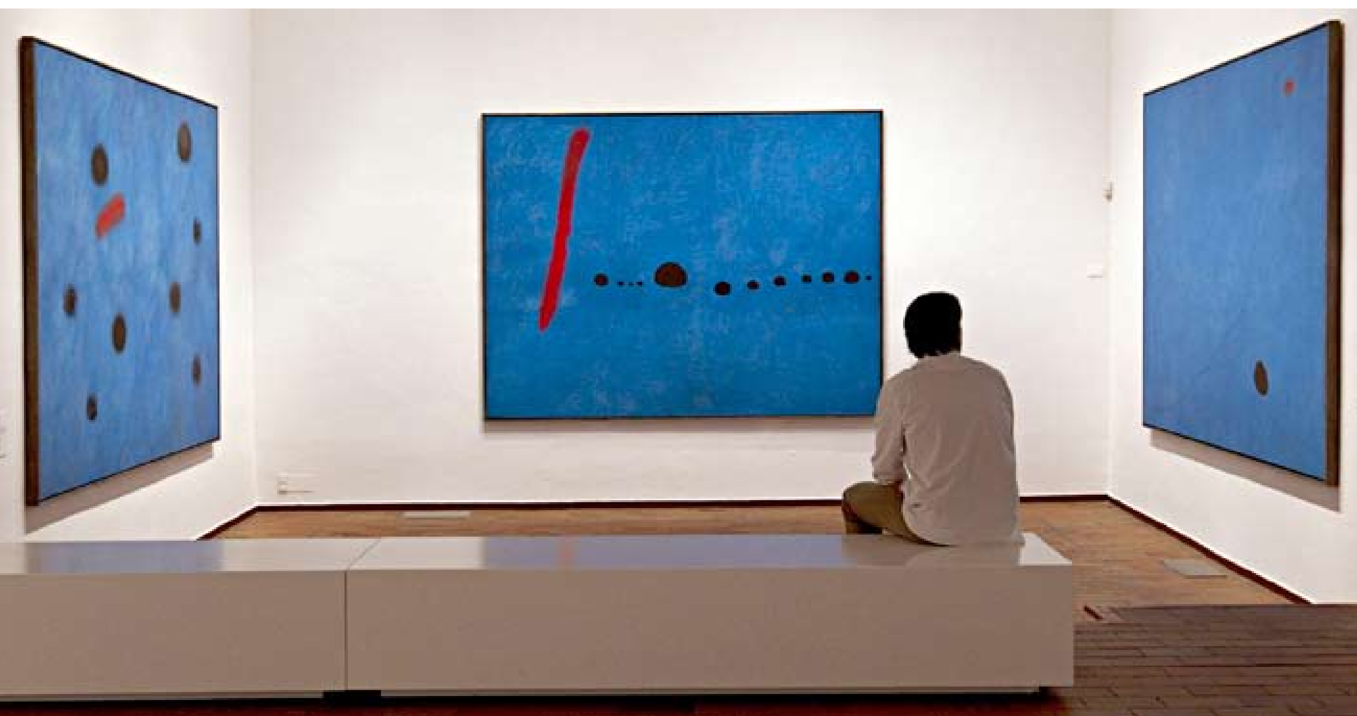
1142. Idea planteada por Hendel Teicher, en su artículo "Visiones Calidoscópicas". Ibíd. p. 132

1143. Según Hendel Teicher Kunz escogió este nombre por el simbolismo místico del pentagrama, la estrella de cinco puntas que puede formarse dibujandola con una línea sencilla y contínua, a veces conocida como "Nudo Infinito". Otro motivo sería la influencia pitagórica en la que el pentagrama es símbolo de salud, protección y transformación. Ibid. p. 129 Una hipótesis personal que se me reveló a través de un sueño es que Kunz, que continuamente mencionaba la importancia de una ley interior que parecía regir su vida, se hiciera llamar Penta, como una abreviación del Pentateuco, que es conocido precisamente como el Libro de la Ley.

1144. Emma vive la mayor parte de su vida con su familia, pero entre 1923 y 1933 trabaja durante los veranos como ama de casa para la familia del pintor Jacob Friedrich Welti (1871-1952). Cuando cumple cuarenta años se convierte en la compañera de Welti y vive con él y su familia durante cinco años. En 1938 abandona a Welti y vuelve de nuevo a vivir con su familia. Después de la guerra su práctica de sanadora se pone en punto de mira y agobiada por su propia familia decide mudarse a Lungern, a la edad de cincuenta y cinco años. Dos años después vuelve a trasladarse a Waldstatt, lugar en el cual se siente libre para practicar su actividad sanadora, en un entorno en el que abunda la práctica de medicina alternativa y holística. Ibíd. p. 128

1145. Ibíd. p. 133





142

Lo sobre-real (sur.real)

Automatismos y sueño. *André Breton y Louis Aragon*

A principios de 1919, justo antes de conciliar el sueño, André Breton (Tinchebray, 1896 – París, 1966) percibió, acompañado de una débil imagen visual, el siguiente mensaje automático; "Hay un hombre cortado en dos por la ventana".

Esta experiencia vívida en la que Breton vio a "un hombre que caminaba partido, por la mitad del cuerpo" reúne los dos aspectos clave del movimiento surrealista; el automatismo y el sueño.

El manifiesto surrealista que años más tarde (1924) redactó Bretón define el término surrealista como "un automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral". El movimiento no pretende oponer el estado de vigilia al del sueño sino más bien armonizarlos "en una especie de realidad absoluta, en una sobrerrealidad o surrealidad"[1146].

Para el poeta y cofundador del surrealismo Louis Aragon (París 1897-1982) el sueño, los automatismos, la imaginación, son las vías de expresión de lo maravilloso, un ejercicio pleno de libertad. En su texto *Una ola de sueños* reconoce que el sueño es el que permite el encuentro con el Infinito.

Tanto Breton como Aragon dejan claro el objetivo surrealista; transcender la realidad, traspasar el umbral de la vigilia para ser capaces de percibir lo maravilloso, lo ilimitado, la sobrerrealidad o surrealidad que está por encima de lo cotidiano.

Imaginación y trance onírico. *Joan Miró, Ángeles Santos, Salvador Dalí*

Los surrealistas buscan una forma de alterar la percepción para explorar el mundo invisible y encuentran la vía de hacerlo a través del trance onírico propiciado por sesiones espiritistas[1147].

1146. RUBIO, Oliva María. *La mirada interior.* Madrid: Tecnos, 1994. p. 43

1147. Breton organiza en su casa sesiones espiritistas que invocaban el sueño entre finales de 1922 y principios de 1923. JIMÉNEZ, José. *El surrealismo y el sueño.* Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2013. Ibíd. p. 20

1148. Louis Aragón, 1924. Ibíd. p. 23

Familiarizados con las ideas y terapias freudianas, el sueño se convierte en la entrada al inconsciente, la liberación de la forma ordinaria y controlada de percibir el mundo, "el umbral y la naturaleza de la inspiración"[1148]. Las imágenes surrealistas emergen del fértil encuentro entre el sueño y la vigilia, los estados hipnagógicos, hipnopómpicos y las ensoñaciones diurnas.

Antes de que el movimiento surrealista exaltara el sueño como vía de acceso a lo extraordinario otros artistas trataron el tema en sus obras. Francisco de Goya (1746-1828) con su obra *El sueño de la razón produce monstruos*, Lewis Carroll (1832-1898) que no sólo escribió *Alicia en el País de las Maravillas* con sus continuos pasajes oníricos, sino que hacía fotos a niñas durmiendo. Brancusi y Henri Rousseau, ambos crearon una obra con el mismo título, *El sueño*. Pero entre todos, el pintor simbolista Odilon Redon, se anticipa al surrealismo con su serie de litografías *Dans le rêve* (En el sueño) 1879 en la que las cabezas y los ojos totalmente escindidas del cuerpo flotan en el espacio.

El movimiento surrealista acaba adoptando el sueño como un estado natural de creatividad. Así, Joan Miró (Barcelona, 1893 – Palma de Mallorca, 1983) aseguraba en una conversación con G. Raillard que no soñaba de noche, pero sí en su taller. "Me duermo como un bebé. Cuando trabajo, cuando estoy despierto, sueño. Mi mujer me habla y estoy siempre ausente". Su obra *Ceci est le coleur de mes rêves* (*Este es el color de mis sueños*), 1925 es una pintura-poema en la que el texto se combina con una mancha azul, color de cielo.

La pintora Ángeles Santos (Portbou, 1911 – Madrid, 2013) representa en su obra *Alma que huye de un sueño*, 1930, un cuerpo físico partido en dos que recuerda de algún modo la visión de Bretón. Sin embargo, de este cuerpo emerge un cuerpo sutil que por una abertura del cielo se reune con otros seres fantasmagóricos.

En la obra *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar*, 1944, de Salvador Dalí (1904-1989), una mujer desnuda y ligeramente elevada, duerme totalmente ajena a los peligros que la amenazan. Tigres furiosos se abalanzan sobre ella y una escopeta afilada apunta su brazo derecho. La fragilidad del cuerpo en suspensión lleva a intuir que esas figuras intimidatorias son imágenes de su propio sueño y que todo el escenario desaparecerá cuando ella despierte.

Jacques-André Boiffard, *Renée Jacobi*, 1930; Brassaï, *El fenómeno del éxtasis, retrato de mujer*, 1923, y Paul Delvaux, 1935 tratan en sus obras el sueño como un estado de trance en el que el Cuerpo de Percepción puede llegar a desdoblarse.

1149. "Cierra tu ojo corporal, para que veas primero tu pintura con el ojo del espíritu", afirmará Friedrich en 1830. Idea planteada por; RUBIO, Oliva María. *La mirada interior.* Madrid: Tecnos, 1994. p. 65

El ojo existe en estado salvaje. *Max Ernst, Herbert Bayer, Luis Buñuel*

Si bien el surrealismo es en su origen un movimiento poético orientado a la escritura automática, acepta otros modos de manifestación de lo surreal. De hecho, la publicación de Breton *El surrealismo y la pintura* confiere un valor predominante a la imagen interior como ventana a otras realidades.

Breton inicia este texto con la afirmación "el ojo existe en estado salvaje". El ojo al que alude Breton es el que consigue ver lo que se oculta tras las apariencias, un ojo no domesticado que es capaz de penetrar lo desconocido e invisible.

Siguiendo la cita de Giorgio de Chirico, "Lo que oigo no vale nada. No hay más que lo que mis ojos ven cuando están abiertos y más aún cuando están cerrados", Breton asume la primacía de la visión y el ojo, ante la percepción auditiva. Pero se trata, sin duda, de una visión interior en la que, siguiendo la estela del movimiento romántico, es necesario "cerrar el ojo corporal" para percibir con el "ojo del espíritu"[1149].

El motivo del ojo ha sido una constante en las obras surrealistas. Ya hemos mencionado a Redon como un antecedente al surrealismo, sus obras *El ojo como un globo grotesco*, 1882, *Por doquier las pupilas llameaban*, 1888, *Visión*, 1879, recogen unos ojos desubicados, aislados e independientes del cuerpo. Una mirada vuelta hacia las alturas.

Miró confesó que mientras vivía en París apenas comía y esto le provocaba alucinaciones. Fue de estas ensoñaciones diurnas de donde emergió su mundo onírico y esos ojos que siembran sus constelaciones pictóricas.

Max Ernst (Brühl, Alemania 1891 – París, Francia 1976) describe en sus escritos dos experiencias visionarias en las que ve emerger de la madera ojos amenazadores, atentos y figuras cambiantes. La primera la vivió en su infancia, estando con fiebre en la cama, comenzó a percibir como las líneas de un armario se convertían en ojos. Treinta años después recordó aquel delirio cuando, estando en una fonda, le pareció que los tablones del suelo de madera se le quedaban mirando. Fue entonces cuando decidió sacar impresiones de las

formas de la madera, “para fomentar la meditación y la alucinación”. Colocó un papel en el suelo y lo frotó con un lápiz. A partir de esas texturas dejó volar su imaginación y creó diversos dibujos. Utilizó esta técnica del *frottage* para provocar visiones.

Herbert Bayer (Haag, Austria 1900 - Santa Bárbara, Estados Unidos 1985) alumno y maestro de la Bauhaus, estuvo en estrecho contacto con el surrealismo. En su fotomontaje *Urbanita solitario*,1932, aparecen dos manos separadas del cuerpo con dos ojos invertidos, el ojo izquierdo en la mano derecha y el ojo derecho en la mano izquierda, haciendo referencia a la tergiversación que capacita la creatividad. En otra obra más tardía, *En busca del tiempo pasado,* 1959 los nudos de los árboles de un bosque se han convertido en ojos.

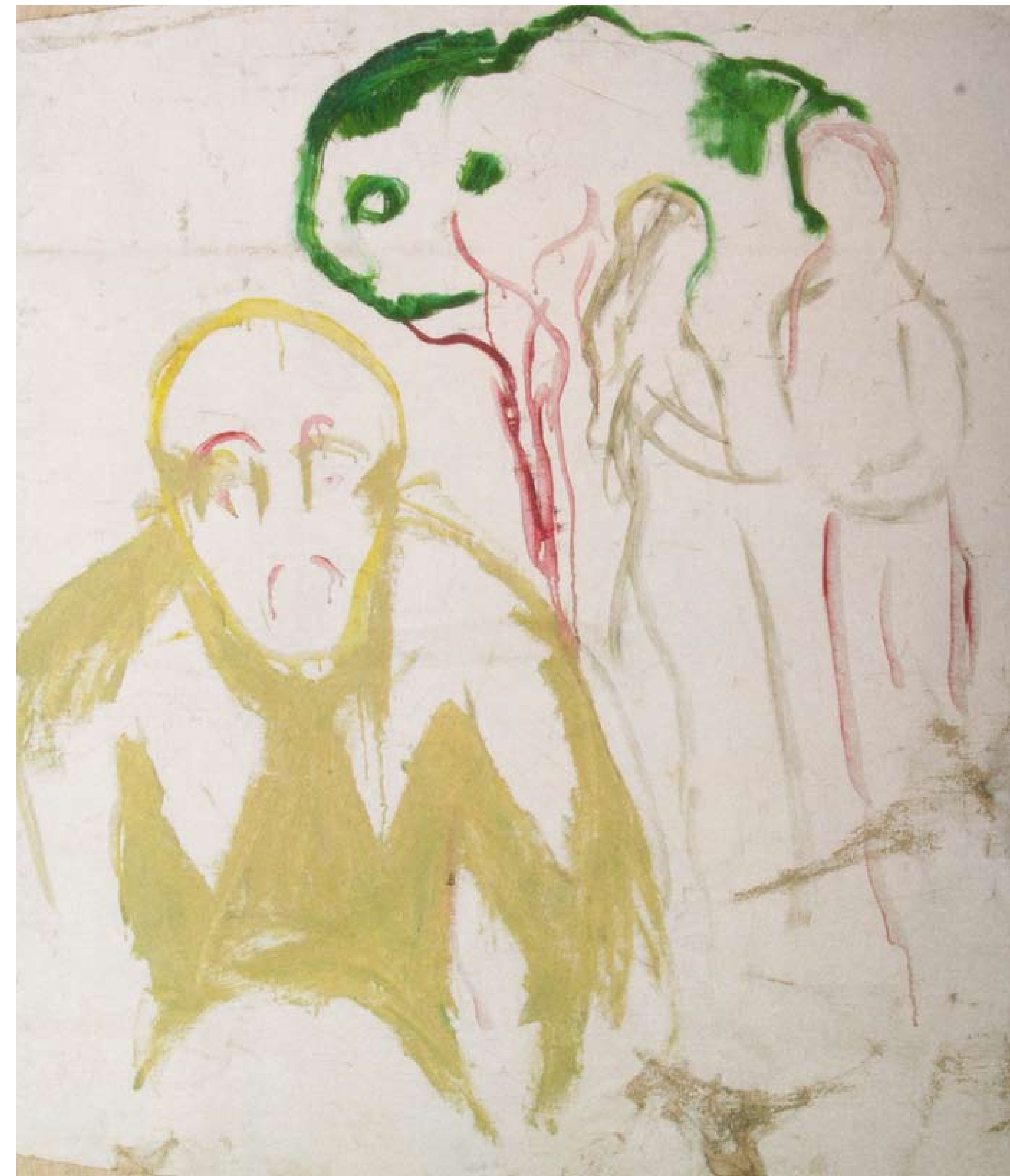
También artistas como Hannah Höch, *El ramo,* 1929-1965, y Grete Stern, *El ojo eterno*, 1950, hicieron fotomontajes en los que aparece el ojo ”en estado salvaje” que tanto fascinó a los impresionistas. El ojo que Luis Buñuel rasga en el cortometraje *Un perro andaluz,* 1929, insiste en la idea surrealista de rasurar la mirada exterior para poder ver realmente lo maravilloso.

Mediumnidad y art Brut
Unica Zürn, Aloïse Corbaz, Adolf Wölfi

En el Manifiesto, Breton describe los “secretos del arte mágico surrealista” y da las claves para la creación de un texto automático. La pasividad requerida y necesaria, la ausencia de genialidad, es la que permite a los surrealistas hacer aflorar su inconsciente dando rienda suelta a su imaginación y deseos íntimos. La técnica que utilizan es similar a la de los médiums pero el objetivo, según afirma Breton, es diferente. Los médiums comunican y son poseídos por los espíritus, mientras que los surrealistas buscan la emergencia de las imágenes oníricas que subyacen en su interior, ocultas a la conciencia ordinaria.

No es de extrañar el atractivo que supuso para el grupo surrealista el arte realizado por médiums y, en especial, por enfermos mentales. Consideraban este último arte, denominado “art brut” por el artista Jean Dubufett, liberado de todo tabú, abandonado a los impulsos internos. Dubufett y Breton formaron una colección de alrededor de 5000 obras que se expuso por primera vez en el Museo de las Artes Decorativas de París. Citamos brevemente el caso de tres personas cuya producción artística sirvió de inspiración al movimiento surrealista; Unica Zürn, Aloïse Corbaz y Adolf Wölfi.

143





Unica Zürn (Berlín, 1916 – París, 1970) fue una creadora que se mantuvo en la frontera entre la cordura y la locura, y estuvo en estrecho contacto con el grupo surrealista. Creció rodeada de los libros y productos exóticos que le traía su padre de sus viajes a África y Oriente. Estas lecturas nutrieron su imaginación y le sirvieron de recogimiento ante las hostilidades que vivió con su madre y su hermano, el cual la agredió sexualmente. Desde su juventud, escribió relatos y cuentos de género fantástico con un carácter mágico-onírico que publicó en periódicos y revistas.

Tras casarse con el fotógrafo y escultor surrealista Hans Bellmer empezó a realizar anagramas y dibujos automáticos de carácter visionario. En 1957 sufrió un brote psicótico y, a partir de ese momento, permaneció interna en varios centros de Alemania y Francia. Sin embargo, Unica parecía disfrutar de este estado alucinatorio y delirante. "Si alguien le hubiera dicho que había que volverse loca para tener estas alucinaciones... no habría tenido inconveniente en enloquecer. Sigue siendo lo más asombroso que ha visto nunca"[1150], escribió Unica.

Unica dibujaba, a menudo, motivos arquetípicos, como el pez o los ojos que pertenecían a personajes desdoblados con múltiples rostros. Sus dos novelas póstumas, *El hombre jazmín* y *Primera sombra*, relatan sus frecuentes estancias en hospitales psiquiátricos.

Aloïse Corbaz nació en Suiza en 1886 y murió en el asilo "Rosière" de Gimel en 1964 en en el que permaneció internada gran parte de su vida. Aunque quería ser cantante encontró trabajo como institutriz en la corte del Kaïser aleman Guillermo II en el castillo de Sans-Souci. Allí desarrolló una pasión y un enamoramiento imposible por el emperador y su estado de salud empeoró.

En 1918, finalmente, su familia decidió internarla en un hospital psiquiátrico. Fue diagnosticada con esquizofrenia y desarrolló una inclinación por el arte que hasta entonces no se había manifestado. Allí, empezó a dibujar clandestinamente. Sus dibujos vitales, eróticos, generosos y coloridos tratan obsesivamente de su relación sentimental fantasiosa con el Káiser. En 1936 el director de Rosière se fijó en sus producciones y le facilitó el material y la tranquilidad necesarios para que puediera seguir dibujando. Dubuffet admiró su obra y la visitó en el hospital.

Adolf Wölfi nació en 1864 cerca de Berna, Suiza. De pequeño sufrió abusos sexuales y quedó huérfano. Trabajaba como peón agrícola cuando se vio acusado de pederastia y en 1895 fue recluido en el manicomio de Berna,

1150. Citado en "Los mitos de Unica Zürn a la luz de los arquetipos y otros principios jungianos" por Tania Alba. CIRLOT, Lourdes y MANONELLES, Laia (Coords). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad.* Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014. p.113

donde permaneció hasta su muerte en 1930. Sufría crisis de violencia y vivía solo en una celda de aislamiento que llenaba de manuscritos y dibujos. Gran parte de su obra se refiere a su autocanonización como un ficticio "San Adolfo" y reitera diferentes versiones del encuentro de San Adolfo con una serpiente gigante.

Los surrealistas quisieron explorar estas situaciones extremas, acceder a la libertad de expresión onírica que proporcionaba el automatismo, por ello se sintieron fascinados por este tipo de creadores que permanecen absortos en su interioridad creativa y que, ensimismados en el trance y la locura, alcanzan

un estado de euforia creativa totalmente al margen de cualquier convención externa y social.

Ellos mismos adoptaron las técnicas pictóricas automáticas como el mencionado "frottage", el "fumage" (ahumado) o el "grattage" (raspado). Métodos que llegaron a influenciar movimientos artísticos posteriores, en concreto, la mezcla de colores con los dedos y el goteo que utilizó Matta en sus obras llegó a calar en el *Action Painting* y el *dripping* de Pollock.



145



La vía negativa

La Galería *Art of this Century*, que inauguró Peggy Guggenheim en 1943 tras su llegada a Nueva York desde Europa, juega un papel crucial a la hora de "exportar" la abstracción a Estados Unidos. Las obras de los artistas surrealistas y de los pioneros abstractos se mostraron en su galería influyendo a los artistas americanos que, poco a poco, desarrollarían un lenguaje propio llevando la abstracción a su máxima expresión. Motherwell, De Kooning, Barnett Newman, Rothko y Pollock recogieron el testigo del arte europeo, nutriéndose al mismo tiempo del arte primitivo, y siendo influenciados de forma directa o indirecta por las ideas de Jung sobre el inconsciente colectivo.

La creación de un "arte genuino", que es únicamente posible, según Kandinsky, cuando el creador actúa como un microcosmos, como un canal que sintoniza con las leyes macrocósmicas, lleva a estos creadores a pintar desde "el interior" y focalizar la mirada a través de una única lente orientada a las profundidades de su ser.

El creador se convierte en un catalizador muy potente, poniendo en práctica el método jungiano de la imaginación activa, alcanza una visión fluida, desdibujada, anicónica que lo transciende. Se abisman en la contemplación de lo inefable, el misterio de aquello que no puede ser pronunciado y lo traducen en sus obras, abstrayendo todo motivo. Esta vía negativa de expresión alcanza sus máximos representantes en los pintores Mark Rothko y Jackson Pollock que consiguen expresar el temblor de lo vibrante en la ausencia de toda representación figurativa.

Hacia un nuevo aniconismo

La vía negativa exige una paulatina liberación de todo aquello que no es el "ser", un despojamiento de lo anecdótico, para dar con el hueso, la esencia, el centro inamovible.

Este proceso de purificación que necesariamente experimenta el creador, se ve reflejado en sus obras. Tanto Jackson Pollock, como Mark Rothko, van desprendiéndose de las figuras y motivos que aparecen en sus primeros trabajos, y se ven abocados a una pintura anicónica.

Toman el camino del arte islámico, siguiendo las premisas bíblicas que prohíben la producción de imágenes plásticas de Dios. Contemplan "la tiniebla lu-

minosa" que, según Dionisio Aeropagita, es la única forma de contemplación divina. Atraviesan la "noche oscura", de Juan de la Cruz, donde es posible "salir sin ser notado", para ver, vivir y experimentar lo desconocido.

Un "no saber" en el que no acaban de encontrar la calma y el sosiego, una ausencia de visión que parece agotarlos, o quizás exigirles demasiado, la entrega total que es, según los místicos, la única vía de fusión con el Amado.

Caos primigenio y espacio estelar. *Jackson Pollock*

El artista moderno, a mi modo de ver,
trabaja y expresa un mundo interior;
en otras palabras, recrea la energía,
el movimiento y otras fuerzas internas.
Jackson Pollock. Entrevista con William Wright

"¿Cuándo sabes que has acabado un cuadro?", le pregunta a Pollock la entrevistadora de la revista *Life*[1151], "¿Cuándo sabes que has acabado de hacer el amor?", contesta Pollock.

La experiencia de pintar sobre el lienzo de gran formato tendido en el suelo es para Pollock un acto de gestación similar al de hacer el amor. Su "pintura de goteo", *drip painting*, puede interpretarse precisamente así, como una inseminación fluida y activa del lienzo blanco.

Los documentos fotográficos y videográficos de Hans Namuth, que más tarde han sido recogidos en la película *Pollock: La vida de un creador*, muestran su forma de trabajar como una continua danza performativa en la que se sumía en un estado de casi trance, totalmente absorto en la relación que establecía entre la pintura y el lienzo. Cuando Hans Namuth le exhortaba a que parara porque ya no había película o porque había poca luz natural, Pollock seguía pintando, ajeno al protocolo de la grabación.

Si bien Pollock entra en contacto con el arte abstracto y los escritos de pensadores místicos, como Krishnamurti y Rudolf Steiner, mientras estudiaba arte en la *Manual Arts High School* de Los Ángeles[1152], en los pocos escritos y testimonios que dejó en vida, sobre todo reconoce sentir fascinación ante las pinturas de los nativos americanos.

En 1941, se hizo una exposición en el Museo de los Indios Americanos llamada "Arte Indio de Estados Unidos" que Pollock visitó en varias ocasiones[1153].

1151. En 1949, la revista Life hace un reportaje sobre Pollock que titula "¿Es Jackson Pollock el mejor artista vivo de Estados Unidos?". La pregunta de la entrevistadora queda reflejada en la película Pollock: *La vida de un creador.* Dirigida e interpretada por Ed Harris, Duración 122'. Estados Unidos. Sony Pictures Classic, 2000

1152. *Pollock Jackson. Obras, escritos, entrevistas.* JACHEC, Nancy (editora). Barcelona: Polígrafa, 2011. p. 155

1153. WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985.* Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986 p. 285



147



148

En sus primeras obras es posible identificar símbolos que recuerdan a los motivos del arte indio, así como referencias a Picasso y Miró, artistas a quien admiraba.

Pero en sus obras más conocidas, las *pinturas de goteo*, perdura la forma de trabajar derramando pintura líquida sin tocar el lienzo, similar a las pinturas ceremoniales Indias en las que los chamanes Navajo depositan arena de colores en el suelo. El proceso chamánico sanador de las pinturas de arena, sumado con la activación del inconsciente que experimentaba Pollock en estos trabajos, tuvo realmente un efecto curativo en él, pues durante el periodo en que creó estas obras, mientras vivía en Springs, Nueva York, consiguió mantenerse sobrio y feliz, apoyado en todo momento por su compañera y artista Lee Krasner.

Si bien, esta fue la época más productiva del artista, ya en 1943, cuando la galerista Peggy Guggenheim le encargó pintar un mural, se pone de manifiesto esta actitud chamánica, en la preparación y en el carácter ritualístico de su proceso creativo. Lee Krasner manifestó que, antes de pintarlo, pasó semanas contemplando el enorme lienzo blanco, hasta que un día, finalmente, se cerró en su estudio y lo pintó en tan sólo tres horas[1154].

Si para los Navajos la pintura de arena es un medio sagrado de comunicar con el mundo de los espíritus, para Pollock, la pintura era un medio de comunicar con el subconsciente que le permitía expresar de forma directa su "mundo interior"[1155] y abrir así una fisura al Misterio.

Aquello apofático, que era imposible de abordar de forma concreta con imágenes o palabras, se manifestaba en la obra de Pollock de forma primigenia. Sus obras de goteo expresan, de algún modo, el caos primordial, fluido, líquido y sin forma de los mitos cosmogónicos, así como al espacio estelar caliente y concentrado de la cosmogonía del Big Bang.

Las *pinturas de goteo* reflejan la unidad previa a la división del cielo y la tierra. Del mismo modo que el ritual navajo invoca la sanación a través de un viaje al origen, Pollock busca esta integridad, que es consecuencia de un proceso curativo, a través del acto de pintar.

Cuando sintió que había agotado la pintura de goteo, Pollock intentó incorporar la forma de nuevo en su pintura. La crítica no aceptó bien este cambio, a ello se sumó su recaída en el alcoholismo y la separación de su mujer Lee Krasner. Toda una serie de circunstancias que culminaron en un accidente mortal en el que murió en 1956, con tan sólo cuarenta y cuatro años de edad.

1154. WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*. Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986 p. 285

1155. *Pollock Jackson. Obras, escritos, entrevistas*. JACHEC, Nancy (editora). Barcelona: Polígrafa, 2011. p. 42

Atravesar la noche oscura, el despuntar de la luz. *Mark Rothko*

> *Sólo me interesa expresar las emociones humanas fundamentales, como la tragedia, el éxtasis, el destino... y el hecho de que mucha gente se derrumbe y se ponga a gritar cuando está delante de mis cuadros muestra que en ellos comunico emociones fundamentales (...)*
> *La gente que llora ante mis cuadros tiene la misma experiencia religiosa que yo tuve cuando los pinté.*
>
> Mark Rothko. *Writings*

Las pinturas *Multiforms* que Rothko realizó entre 1947 y 1948 reflejan, como las obras de goteo de Pollock, el desorden de los "mitos de los orígenes que preceden toda creación"[1156]. Son un eslabón imprescindible que anticipa las obras clásicas de Rothko, las *Sectionals*, realizadas a partir de 1950 y dejan atrás sus primeras obras de figuración expresionista, así como las obras de temas mitológicos de influencia surrealista.

Las *Multiforms*, como los *Drippings* de Pollock, son el resultado de un viaje iniciático que el artista-creador realiza al tiempo sin tiempo del origen. Donde todo es potencia, posibilidad, semilla plena a punto de estallar. Las *Sectionals* permitieron a Rothko precisamente esto, germinar, florecer, crear el mundo poniendo orden en el caos original.

A pesar de que Rothko no reconoce un sentido metafísico en sus obras[1157], las series de obras *Sectionals*, ordenan sus pinturas anteriores, *Multiforms*, dividiendo el lienzo en dos o tres secciones, que pueden fácilmente identificarse con el cielo, la tierra y el infierno, los tres mundos que describe el chamán, Dante o Swedenborg en sus experiencias visionarias.

Amador Vega, que ha realizado un estudio titulado *Sacrificio y Creación en la pintura de Rothko*[1158]*.* señala la analogía entre las *Sectionals* de Rothko y las pinturas de Beatos, como las de *Magius*, el *Clavis Physicae* de Honorius d'Autum (s. XII) o el *Octateuco bizantino* (s. XII) que plasman los primeros momentos del acto creador. Los planos que crea Rothko en sus obras también recuerdan una escalera como la de Jacob o la que acompaña en ocasiones al chamán en sus rituales para acceder a los mundos superiores e inferiores.

La declaración de Rothko; "Quien quiera tener una experiencia de lo sagrado venga a ver mi obra, y quien quiera tener una experiencia profana venga también a verla"[1159], da idea de cómo sentía que ambas dimensiones estaban en realidad fusionadas y no tenía sentido aislarlas.

1156. VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid: Siruela, 2010. p. 53

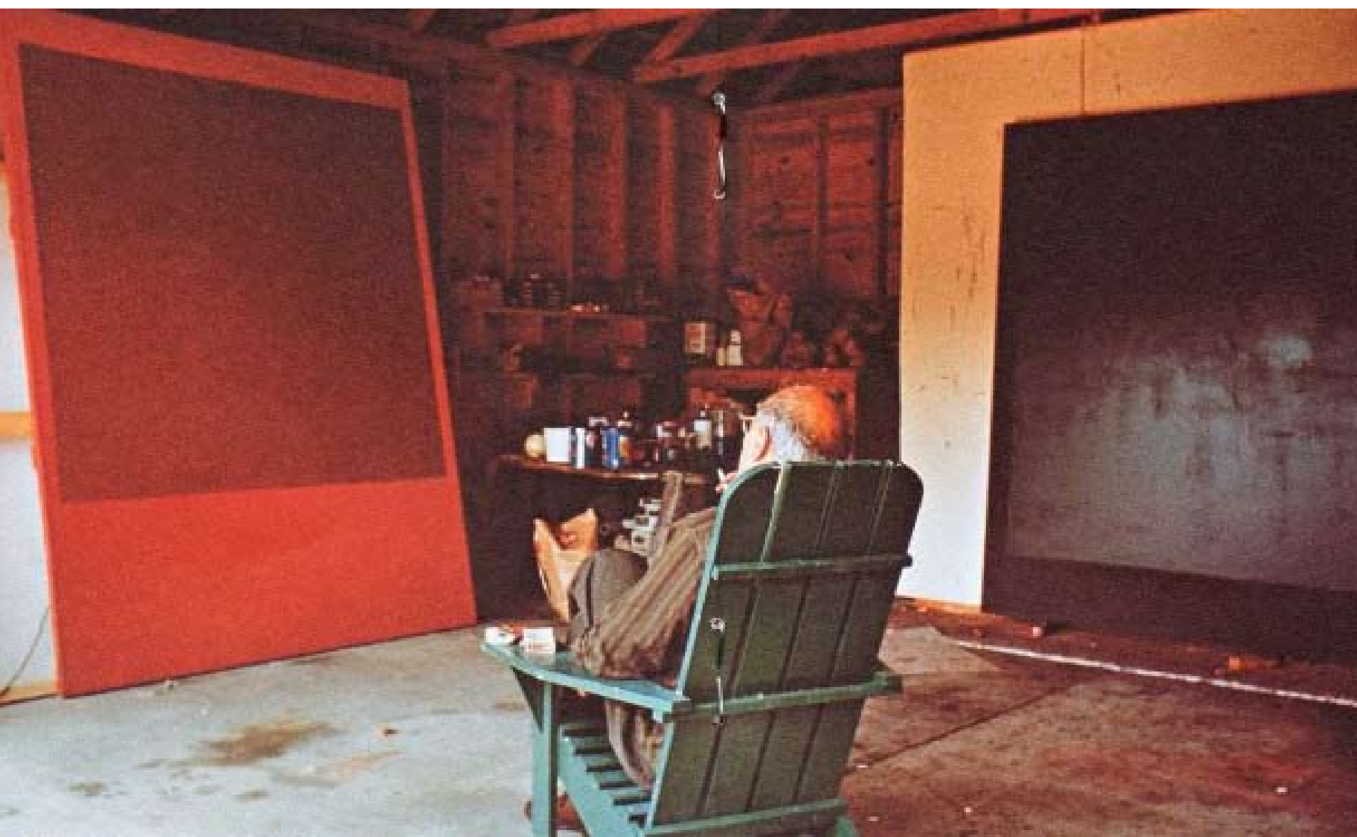
1157. A Rothko le gusta dejar abierto el significado de sus obras al espectador. El mismo declara, "Si tuviera que depositar mi confianza en algo, sería en la psique de los observadores sensibles, que están libres de convenciones sobre la comprensión. No tendría aprehensiones acerca del uso que pudieran hacer de estos cuadros para la comprensión de su espíritu". Ibíd. p. 72

1158. VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid: Siruela, 2010

1159. Ibíd. p. 116

149





150

Quizás por ello los límites de sus secciones son totalmente difusos, porosos, podría decirse que "tiernos". Como los cuerpos astrales o etéreos que la teosofía había "desocultado"[1160], los límites se convierten en radiaciones, emanaciones de una forma o centro que no se sabe donde acaban o empiezan.

Rothko no reconoce la influencia de la teosofía en su obra, aunque de forma indirecta, a través de los pioneros abstractos, debió recibir su influjo. Si que es sabido su interés por los Padres de la Iglesia y el acceso que tuvo a la lectura de los místicos europeos, los cuales, junto con la mística oriental, fueron fuente de inspiración para las corrientes teosóficas[1161].

La belleza y luminosidad de las primeras series *Sectionals*, busca provocar una "plasticidad táctil"[1162]. Despiertan una emotividad que es consecuencia de la sensación de poder "tocar" con la mirada. Rothko sabe que los colores cálidos refuerzan este sentido de proximidad visual y táctil, por ello en sus obras abundan los naranjas, amarillos, rojos, marrones, que en ocasiones alternan con colores verdes o azules. Todo este estallido del color va atenuándose en sus últimas obras y, en las obras que crea para la Capilla del Campus de la Universidad de Santo Tomás en Houston, los tonos se vuelven deliberadamente oscuros. Rothko parece enfrentarse y enfrentarnos a la naturaleza oculta y misteriosa del numen.

Su visión, como la de Moisés en el monte Sinaí, sólo es capaz de percibir a Dios envuelto en una "nube oscura" (Ex. 19,9). La situación anímica de Rothko, la enfermedad y la separación de su segunda mujer, puede haber influenciado en esta etapa oscura. Sin embargo, al mismo tiempo, podría tratarse de que Rothko estuviera atravesando la "noche oscura" que la estudiosa Evelyn Underhill reconoce como una fase previa a la unión mística. Esa unidad que cuando se logra, nos dice Rothko, "no se puede explicar como ha sucedido, porque ni uno mismo lo sabe"[1163].

Según Amador Vega, las *Dark paintings*, estas obras oscuras del final de su vida anunciaban la llegada de una luz que no consiguió vislumbrar, pero que ya se apuntaba en los últimos trabajos que Rothko realizó sobre papel, llenos de luz y colores claros. Estas pinturas coloristas, podrían ser la *scintilla*, la chispa que empezaba a brillar a través de esa fase de sequedad, de total desnudez que se le exige al místico antes de fundirse con el numen. Estas últimas notas de color, fueron, guiños al más allá, atisbos de esa luz insondable, apofática y numinosa que sólo se conoce si se ve, se experimenta y se es uno con ella.

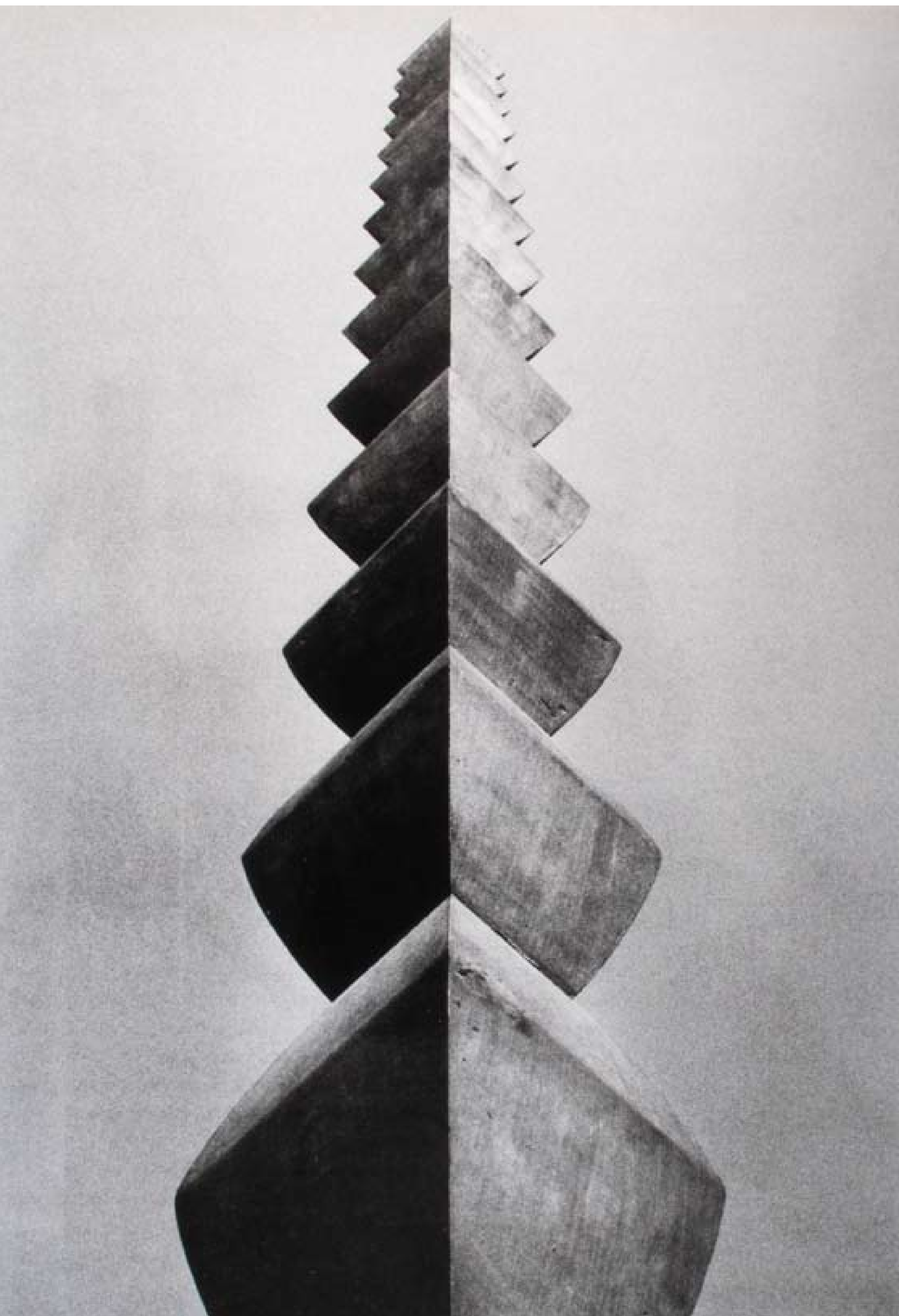


1160. El clarividente y teósofo Leadbeater ilustró las auras humanas, así como los chakras interiores como fluidos y coloridos campos de energía.

1161. VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid: Siruela, 2010. p. 103

1162. Rothko reconoce el concepto de "tactilidad" en los pintores bizantinos y en Giotto. ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte.* Madrid: Síntesis, 2004. p. 87

1163. *Writings*, p.85. Citado en: VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid: Siruela, 2010. p. 111



Las intervenciones numinosas en el entorno

Cultura cósmica y arte primigenio

Las obras de *Land art*[1164] parecen querer dilatar los límites del espacio y del tiempo. En un momento de la historia de la humanidad en el que se ha conquistado el espacio, la mirada del artista vira hacia los mundos interestelares y se torna *exoscópica*, busca fuera del ámbito de los museos y las galerías nuevos territorios para explorar y crear sus obras.

El iconostasio queda definitivamente desplazado del lugar habitual de culto y contemplación para pasar a ocupar lugares desérticos, montañosos, a menudo inaccesibles, solitarios, que recuerdan los paisajes lunares y superficies áridas de otros planetas deshabitados.

Tal como hiciera en 1969 Neil Amstrong, el primer astronauta que piso la Luna, los artistas dejan sus huellas en superficies recónditas de la tierra. Huellas que, en ocasiones, necesitan de una perspectiva aérea para ser vistas en su totalidad.

Este es el caso de la *Spiral Jetty* que Robert Smithson creó en 1970 en el gran lago salado del desierto de Utah. Este muelle con forma de espiral fue construido usando los materiales que se encontraban en las orillas del lago; agua roja, roca de sal y basalto negro, haciendo que, de algún modo, la espiral emergiera del propio lago.

Su obra puede observarse desde el aire e integrada en su entorno, desde el nivel de la tierra y a escala humana, o desde dentro del muelle de forma fragmentada.

La espiral actúa como mediadora especular entre lo microcósmico y lo macrocósmico. La estructura espiral de las moléculas de sal se encuentra también en las nebulosas que dieron lugar al origen del universo. La obra en su entera dimensión es una especie de fractal, en la que la forma espiral molecular está contenida en su forma final, al mismo tiempo que esta se proyecta en las nebulosas cósmicas.

La película de ficción *2001: Odisea en el espacio* fue una influencia para los creadores del *Land art*. Estos artistas parecen retomar la elipsis de Kubrick y recorrer a la inversa el viaje al pasado ancestral de la humanidad. Focalizan su atención en el arte prehistórico como si quisieran recuperar el sentido pri-

1164. La palabra *Land art* se traduce como Arte de la tierra. Walter de Maria empezó a usar esta denominación en sus primeras intervenciones en el paisaje durante los años 60, el término se extendió a otros autores, a pesar de que algunos no se identifiquen con el mismo. RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3ª Ed. San Sebastián: Nerea, 2003. p. 7

1165. PICAZO, Gloria. *El instante eterno.* Castelló: EACC. Espai D'Art Contemporani de Castelló, 2001, p. 85

mordial de la creación, aquel acontecimiento que nos hizo humanos y fue el motor que precipitó la evolución.

Las primeras formas humanas que crearon nuestros antepasados prehistóricos eran figuras femeninas consideradas diosas. Ellas, como la tierra, eran fuente de vida, y sus ciclos menstruales se regían por los ciclos lunares.

Las *Siluetas* que Ana Mendieta trazaba en la naturaleza recuerdan esas primeras venus prehistóricas. En su obra *Escultura rupestre*, 1981 realizada en Jaruco, Cuba, Mendieta recupera la idea ancestral de tallar una figura femenina en la entrada de una cueva. Penetrar en la caverna suponía para nuestros antepasados entrar en el vientre de la Diosa, lugar de nacimiento, muerte e iniciación.

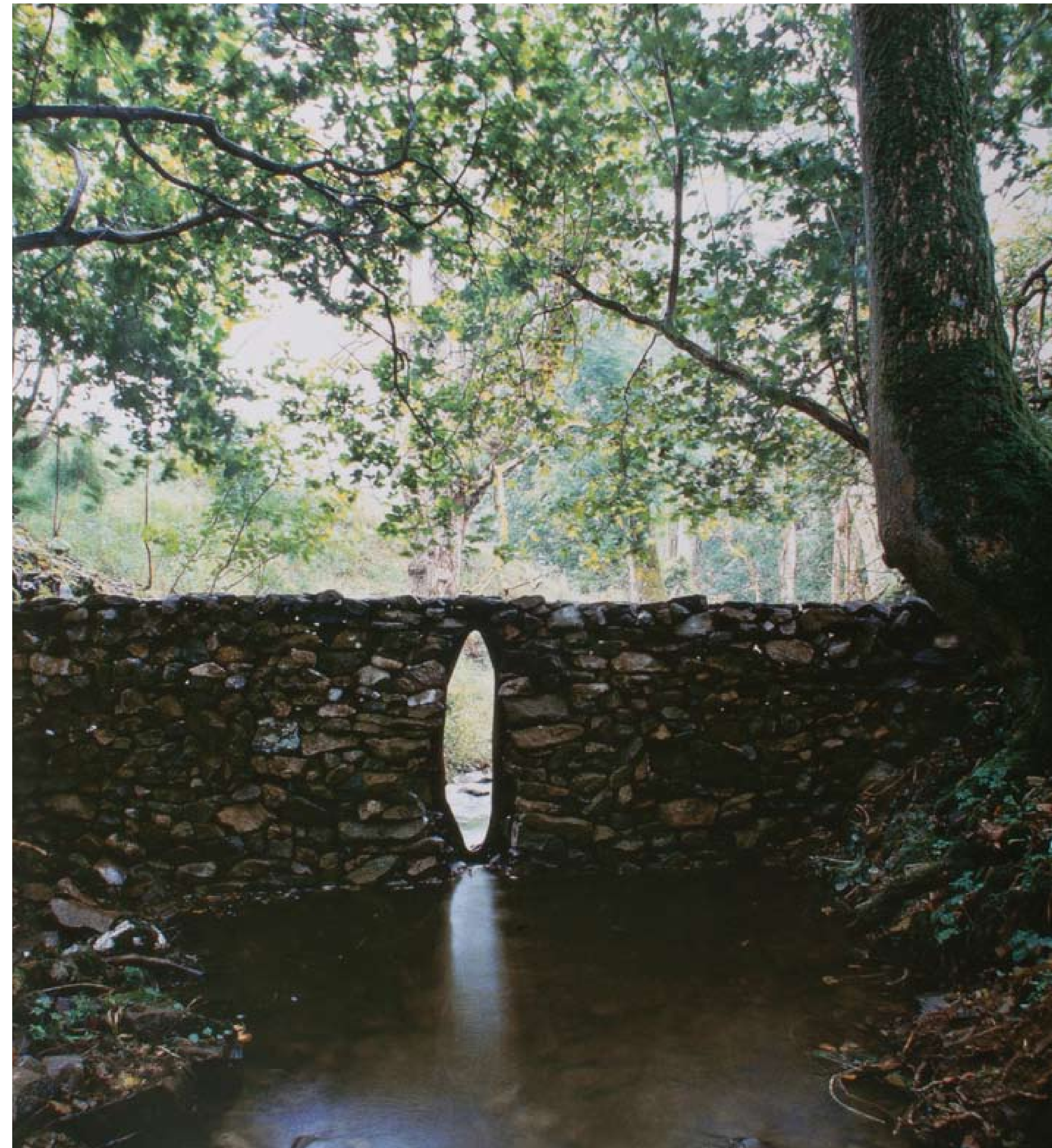
Como si deseara que su cuerpo se fusionara con la tierra y otros elementos de la naturaleza, Mendieta traza su figura sobre el barro, enciende velas siguiendo su silueta, le prende fuego de artificio, la llena de flores y la deja ir sobre una balsa a la deriva. Mendieta afirmaba: "Mi arte se basa en la creencia en una energía universal que todo lo recorre: del insecto al hombre, del hombre al planeta, del planeta a la galaxia. Mis trabajos son las venas irrigadoras de ese fluido. A través de ellas asciende la sabia universal, las creencias originales, los núcleos primordiales y los pensamientos inconscientes que alientan el mundo"[1065].

Monumentos neolíticos como *Stonehenge* despiertan el interés de estos artistas, influidos por la conexión entre lo cósmico y lo prehistórico que Kubrick supo plasmar de forma visionaria en su película.

En su obra *Sun tunnels* (*Túneles solares*), Nancy Holt recupera el tiempo cíclico de los equinocios, orientándo su obra a imitación de *Stonehege*. Los cuatro túneles que la componen están dispuestos de forma axial de manera que sus ejes coinciden con el amanecer y el crepúsculo de los solsticios de verano e invierno.

Cuando esto sucede, el disco solar penetra en el túnel llenándolo de luz rojiza. La pieza de Holt puede experimentarse también desde el interior de los túneles, entonces uno descubre pequeños agujeros en la parte superior que corresponden a constelaciones de estrellas. Estos túneles son también "mapas estelares" donde los astros aparecen cuando la luz solar atraviesa las aberturas.

152





153

154







156

Holt pretende "que el día se torne noche y se produzca la inversión del cielo: las estrellas se dibujan en la Tierra y las manchas de calor, en los fríos túneles"[1166].

Los artistas del *Land Art* influenciados por la aparente sencillez del arte prehistórico recuperan formas geométricas en sus intervenciones en la naturaleza; la línea, el círculo, la espiral son rastros que van señalando la tierra como si fueran constelaciones telúricas.

Recorriendo entornos naturales, Richard Long deja *huellas, esculturas circulares o lineales*, conformadas con los elementos, generalmente inorgánicos, que encuentra en su camino; haciendo del caminar, del pararse y contemplar, del maravillarse y crear, una forma de entender la vida y la creación. Long deja huellas a su paso que podrían confundirse con las del lugar autóctono; "círculos de piedras que podrían ser lugares religiosos, casas en ruinas o encierros para animales, hechos tal vez hace cincuenta mil años"[1167]. La forma circular es recurrente en Long, según él mismo afirma "un círculo es compartido, forma parte del saber común. Pertenece tanto al pasado como al presente y al futuro"[1168]. Para él sus recorridos, su caminar creando, dejando huellas que le gustaría que fueran anónimas, son sólo una capa más, "una marca entre otras miles pertenecientes a otras capas de la historia y geografía de la humanidad, dejada sobre la superficie de la Tierra"[1169].

La experiencia, el proceso creativo, tiene para estos artistas tanta importancia como la obra en sí. Para Andy Goldsworthy el proceso de recoger elementos de la naturaleza, *flores, ramas, piedras, tierra, hielo, nieve* con los que después compone sus obras, tiene un carácter ritualístico, es una especie de meditación que reclama la máxima atención del artista. Si éste se encuentra, por ejemplo, creando una obra con ramas pequeñas suspendidas de la rama de un árbol y el viento comienza a soplar fuerte, entonces sabe que debe acelerar el proceso para poder terminarlo a tiempo. O si ha madrugado para crear una obra con hielo fino, el sol que aparece en el horizonte, le marca el ritmo, ya que su calor empezará a derretir la pieza[1170].

También el espectador puede experimentar la obra, acudiendo *ex professo* al lugar que se ha generado. Walter de Maria dice que para contemplar su obra *Lightning field* (*Campo de relámpagos*), 1974-1977 es necesario estar allí al menos veinticuatro horas, ya que la obra cambia según la luz y al mediodía de un día soleado parece desaparecer.

La obra está compuesta de cuatrocientos postes de acero inoxidable que ocupan un campo de una milla por kilómetro. Este área se convierte en una

1166. RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. 3ª edición. San Sebastián: Nerea, 2003. p. 49

1167. Ibíd. p. 114

1168. Ibíd. p. 24

1169. Ibíd. p. 24

1170. Este proceso creativo está muy bien reflejado en el documental *Ríos y mareas*. RIEDELSHEIMER, Thomas (director). *Ríos y Mareas. Andy Goldsworthy y la obra del tiempo*. 90'. Alemania. Karma Films, 2008

zona de atracción energética que provoca la descarga de las nubes creando un espectáculo de truenos y relámpagos. Para poder contemplar este fenómeno, el espectador tiene que contar con un tiempo de espera, ya que la obra depende de la climatología para poder manifestarse. En su momento culminante, esta pieza evidencia el roce del cielo y la tierra, la unión de corrientes opuestas en un despliegue de luz, estallidos de relámpagos que duran apenas unos instantes.

La obras de Richard Serra semejan un tipo de *arquitectura críptica*, a menudo transitable, hecha con grandes planchas de acero corten. Serra presenta sus obras en museos y espacios expositivos, pero también en el espacio urbano y en entornos naturales. Tal es el caso de la obra *Te Tuhirangi Contour*, 1999-2001, creada para el parque de esculturas de Gibbs Farm en la Isla Norte de Nueva Zelanda, conformada por una sucesión de planchas de acero serpenteantes que recorren horizontalmente las colinas del parque. Una vista cenital de la escultura la transforma en un trazo fino y fluido, una línea que irrumpe en el paisaje.

La obra *East-West/West-East*, 2014, instalada en el desierto de Zekreet en Qatar consiste en una serie de monolitos verticales de entre 16,7 m. y 14,7 m. que, de la misma forma que ocurría con la obra anterior, cambia según el punto de visión. En este caso la obra se sutiliza al ser mirada de perfil, los monolitos se convierten en una delgada línea ascendente. Esta instalación recuerda, inevitablemente, a los monolitos de la película de Kubrick, *2001: Odisea en el espacio*.

A pesar de que con el *Land Art* la obra de arte sale fuera del marco del Museo y las galerías, el carácter, a menudo, efímero de las obras y su localización en lugares inhóspitos lleva a los artistas a documentar sus obras mediante fotografías, vídeos, películas, mapas y textos. Son documentos que estos creadores consideran parte de sus obras, como si las completaran conceptualmente. Al exponerse en galerías y Museos, los documentos de estas obras entran de nuevo en el circuito habitual del arte, eso sí con unos horizontes ampliados, espacial y temporalmente.



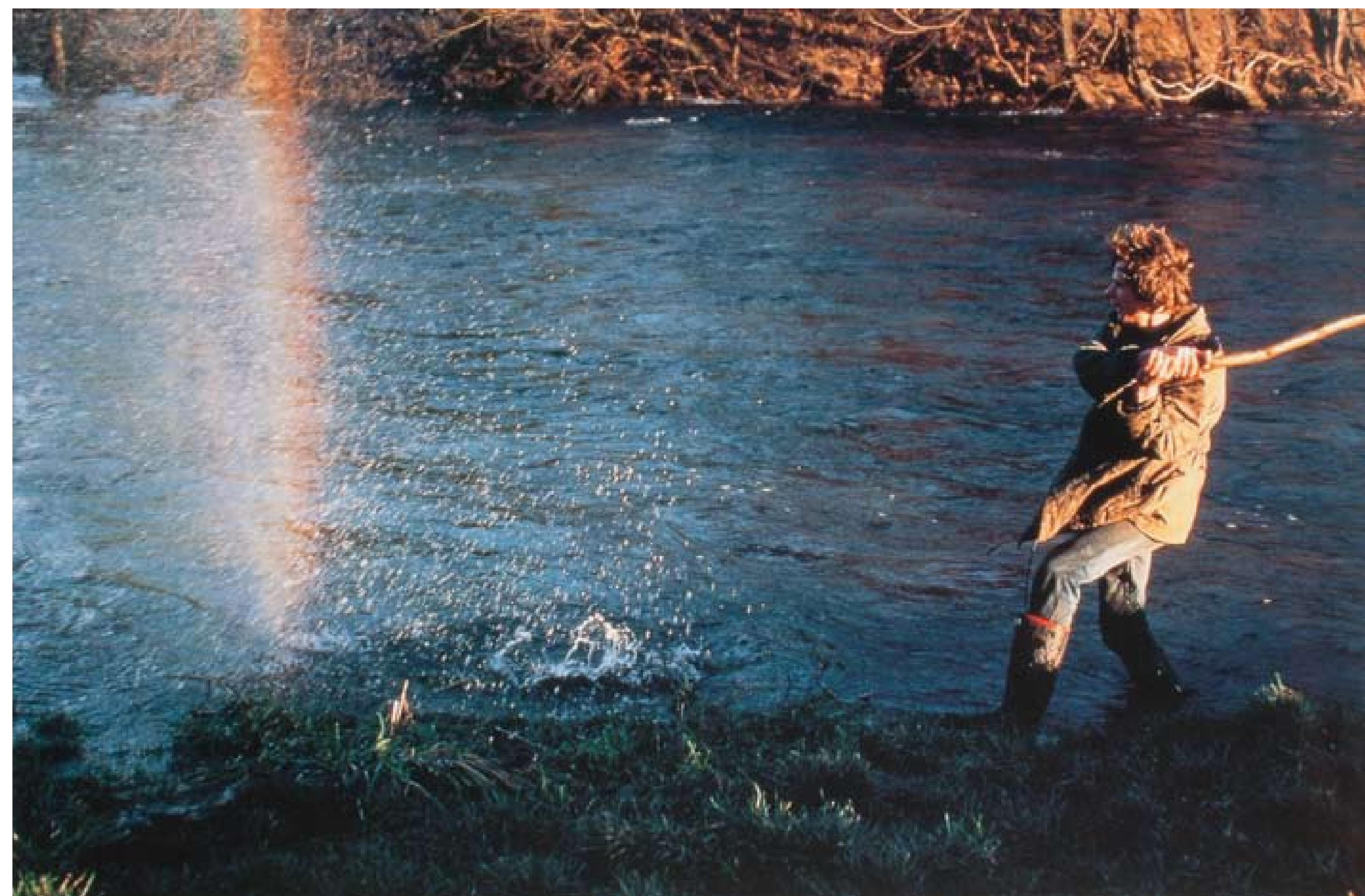


158



159

160





161

Las extensiones numinosas del cuerpo

La medida del cosmos

A partir de los años 60 el cuerpo empieza a tomar una importancia clave en el arte y los procesos de creación. Prescinde o trasgrede los medios creativos clásicos, como la pintura o la escultura, para volverse medio biológico, testigo y testimonio de la experiencia creativa. La mirada de estos creadores es endoscópica, su método consiste en indagar en el interior para comprender el cosmos.

Como el *Hombre de Vitruvio*[1171], 1490, de Leonardo da Vinci, el cuerpo humano vuelve a ser la medida microcósmica del cosmos. Los creadores comprenden que para abarcar lo desconocido necesitan, tal como hizo Yves Klein, dar un "salto al vacío", transcendiendo, desdoblando y dilatando el cuerpo.

La figura del chamán y el trance extático que este experimenta, está más cerca que nunca del creador contemporáneo. Éste asume sus rituales, media entre en mundo de las imágenes y el mundo de la manifestación y muestra abiertamente sus procesos de creación.

Orígenes. Mediumnidad, automatismos y trance

Los orígenes del arte del cuerpo hay que buscarlos en el arte mediúmnico de finales del s. XIX y principios del XX. Coincidiendo con el auge del espiritismo, los médiums sintieron la imperiosa necesidad de expresarse artísticamente, transcribiendo de forma automática las palabras e imágenes que visionaban en sus estados de trance[1172]. Sus cuerpos se convirtieron en canales para la expresión del mundo espiritual. Los médiums eran medios directos de expresión de lo numinoso.

Hemos visto como la Teosofía y la Antrofosofía de Rudolf Steiner reconocieron una dimensión espiritual que permeaba nuestra realidad cotidiana abriendo una fisura que influiría a numerosos artistas entre ellos a los primeros abstractos y más tarde a Joseph Beuys.

Los artistas surrealistas quedaron fascinados por el arte mediúmnico y adoptaron el automatismo como vía de exploración del inconsciente. André Bretón se interesó especialmente por lo que llegó a denominarse "art brut", "arte involuntario", arte hecho por personas con patologías psíquicas que, en es-

1171. Leonardo creó este dibujo a partir de las proporciones arquitectónicas de Vitruvio, el cual consideraba que el cosmos, el ser humano y la arquitectura están sometidos a armonías geométricas y musicales

1172. Idea sostenida en AUDINET, Gérard. *Entrée des médiums. Spiritisme et Art.* De Hugo à Breton. París; Paris-Musées, 2012

tado de trance, creaban de forma prolífica e incansable obras detallistas, totalmente llenas de imágenes y signos, como si los autores experimentan el *horror vacui* al crearlas.

El estado de trance extático tan común en las sociedades tradicionales, aborígenes y chamánicas, fue también conocido en occidente gracias al interés por el "arte primitivo" que mostraron artistas como Matisse o Picasso. Sus obras influenciadas por las máscaras y accesorios chamánicos transformaron la percepción del cuerpo humano en occidente. Este nuevo cuerpo era un cuerpo alterado, desdoblado, el cuerpo que, como el cuerpo del chamán, es capaz de viajar al más allá.

El ritual, la danza, el teatro fueron las semillas del arte performativo que el Futurismo asumiría en sus manifiestos performáticos, incluyendo el movimiento y el dinamismo en sus obras. El Dadaísmo añadió un carácter irreverente que el Surrealismo asumió añadiendo su interés por el subconsciente, los sueños y los estados alterados de percepción.

La Bauhaus, en su intento de fusionar y sumar disciplinas artísticas, encontró en la puesta de escena del teatro y la danza representada por el artista Schlemmer, la mejor forma de hacerlo. Decorados, vestuario, interpretación, geometría y sentido del espacio en relación al cuerpo dieron lugar a obras que de algún modo actualizaron, otorgando tridimensionalidad y vida, el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo.

De la pintura a la acción. *Helen Frankenthaler, Katsuo Shiraga, Yves Klein*

En EEUU, la acción, el cuerpo y la creación quedaron sintetizados en los vídeos y fotos que Hans Namuth hizo a Jackson Pollock pintando totalmente abstraído sus obras de goteo. Estas imágenes que fueron publicadas en la revista *Life* cambiaron la relación entre el cuerpo y la pintura. El estado absorto, casi extático de Pollock, era muy similar al de los médiums que creaban en estado de trance. De este modo, la pintura de acción asume un sentido de transcendencia.

Sólo unos años más tarde, la artista Helen Frankenthaler (Nueva York, 1928 - Connecticut, 2011) adoptará una forma similar de pintar en la que el lienzo sin imprimar se extiende sobre el suelo. Frankenthaler utilizaba pinturas al óleo muy diluidas con trementina o queroseno que tenían un carácter de transparencia parecido al de la acuarela. Tal como hacía Pollock, Frankenthaler vertía la pintura sobre el lienzo y en ocasiones la extendía con una esponja. Su pintura era muy activa, entraba y salía del lienzo en una especie de danza o ritual. Tal como ocurrió con las fotos que Namuth hizo a Pollock, las fotos en las que Frankenthaler aparece trabajando en su estudio, complementan sus obras, como si el modo, el medio, la acción de la artista fueran ya una parte imprescindible de la obra.

En Japón, dentro del grupo de artistas performáticos Gutai, Katsuo Shiraga (1924 – 2008 Amagasaki, Japón), pinta con los pies mientras danza sobre un soporte de papel. En ocasiones se servía de cuerdas para poder elevarse y moverse mejor sobre la pintura. Sus obras eran creadas de forma que el cuerpo se encontraba en una vertical sobre las obras, el trazo resultante funde de algún modo la tendencia expresiva de Pollock con las antropometrías de Yves Klein.

En Europa, Yves Klein (1928 Niza – 1962 París) llevó la acción de pintar al extremo al crear sus *Antropometrías* en 1960. La acción se desarrolló en la Galería Internacional de Arte Contemporáneo de París. Las modelos eran las que, previamente cubiertas de pintura, hacían el papel de pincel e imprimaban sus cuerpos sobre los lienzos. Mientras unos músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona-Silencio*[1173] una partitura de una sola nota. Klein vestido de traje dirigía la acción como un director de orquesta.

La obra *Salto al vacío* llamada por Klein *El hombre del espacio*, 1960, creada tres años después de que el primer satélite espacial *Sputnik* hubiera sido puesto en órbita y antes de que el primer ser humano hubiera sido enviado al espacio, transmite el anhelo de la humanidad por volar y transitar el espacio. En ella, Klein aparece saltando por una ventana, liberando al cuerpo de todo vínculo con la pintura. De este modo, sentará las bases para un arte performativo en sí mismo. La foto documental será entonces el único registro de una acción totalmente efímera. Klein, practicante apasionado de Judo[1174], intentó en dos ocasiones este salto desde un segundo piso, hiriéndose en el proceso, por lo que esta imagen que publicó el 27 de noviembre de 1960 en un periódico de un sólo día, acabó siendo un fotomontaje.

1173. Klein solía contar una historia antigua persa: "Un flautista comenzó un día a tocar tan sólo un único tono continuo. Al seguir así a lo largo de veinte años, su esposa le hizo ver que todos los demás flautistas tocaban tonos armónicos y melodías completas y que quizás aquello resultara más variado. Pero el flautista monótono contestó que no esa culpa suya si él ya había encontrado la nota que los otros todavía estaban buscando". Klein con su pintura monócroma y la composición de esta sinfonía llevó a la práctica la historia del flautista. WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein*. Colonia: Taschen, 2001, p. 11

1174. Klein estuvo en Japón desde 1952 a 1953 entrenándose física y espiritualmente en el famoso instituto Kôdôkan en Tokio, llegando a alcanzar el cinturón negro y el grado de cuarto dan. Ibíd. p.8

1175. Kaye N. "Ritualism and Renewal. Reconsidering the Image of the Shaman. Performance, nº 59, invierno 1989-90", Londres, p. 41. Citado en PICAZO, Glòria. *El instante eterno.* Arte y espiritualidad en el cambio de milenio. Valencia: EACC, 2001. p. 126

Artistas-Chamanes. *Joseph Beuys y Marina Abramovic*

¿Puede lo invisible volverse visible
a través de la presencia del performer?

Marina Abramovic

Estate silencioso, quieto y solitario.
El mundo girará en éxtasis a tus pies.

Marina Abramovic

Tanto Joseph Beuys como Marina Abramovic reconocen y se identifican con el rol del chamán, el mediador entre el mundo espiritual y visionario y el mundo material. Apropiándose sus rituales y modos de acceso a lo extraordinario, estos creadores buscan con sus acciones alterar su estado ordinario de conciencia.

A pesar de que las acciones requieren preparación física, emocional y psíquica, cuando se ejecutan, el público tiene la sensación de estar presenciando el proceso vivo y creativo de los artistas. Tanto Beuys como Abramovic consiguen despertar la conciencia de la audiencia con su presencia, ya sea a través del silencio, de la repetición de un gesto o acciones que transmiten poder.

Abramovic explora el cuerpo y sus límites hasta el punto de escarificarlo, herirlo, someterlo a ascesis, aislamientos, privaciones de sueño. Ritos iniciáticos utilizados por las tradiciones chamánicas desde tiempos inmemorables.

Beuys asume formas simbólicas, rituales y tribales y reconoce su condición de artista-chamán. "Cuando aparezco como una especie de figura chamánica, o aludo a ella, lo hago para reforzar mi creencia en otras prioridades y la necesidad de llegar a un plano completamente diferente"[1175].

Joseph Beuys (Wefeld, 1921 - Düsseldorf, 1986) nació de nuevo cuando unos nómadas tártaros lo salvaron de un grave accidente en la Segunda Guerra Mundial. Beuys pilotaba un avión alemán cuando fue abatido por los rusos en la zona de Crimea. Creyó morir, sin embargo, despertó desnudo, embadurnado de grasa y cubierto de fieltro dentro de una cabaña.

A raíz de esta experiencia Beuys descubrió la capacidad de los materiales para sanar y cambiar el estado físico. La grasa, la miel, la cera, que se transforman según la temperatura del ambiente, con el frío se endurecen, con el calor se derriten y generan energía , serán elementos que utilizará a menudo en sus acciones.

En la tradición chamánica, el espíritu de los animales es un intermediario entre el chamán y el mundo espiritual. La comunicación con el mundo animal es primordial en las culturas aborígenes y tradicionales ya que el mundo se percibe de forma holística y el ser humano tiene fuertes vínculos con la naturaleza. Siguiendo la cosmovisión chamánica, Beuys interacciona con animales en algunas de sus acciones.

En la acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta,* 1965, Beuys se encerró en la Galería Shmela de Düsseldorf y apareció con la cara cubierta con una mezcla de miel y pan de oro. En su regazo sostenía a una liebre muerta a la que le explicó las obras de la sala. El público sólo podía ver la acción desde la ventana y la puerta de acceso a la Galería. "Se lo expliqué a la liebre porque no me gusta explicarlo a la gente... Una liebre comprende más que muchos seres humanos con su racionalismo inquebrantable..."[1176].

En 1974 Beuys llevó a cabo la acción *Me gusta América y a América le gusto yo* en la Galería René Block de Nueva York, en la que vivió durante cinco días con un coyote salvaje. Llegó al aeropuerto JFK envuelto en una manta de fieltro y a continuación fue trasladado por una ambulancia a la galería, donde entró cubierto de heno y con un cayado. Beuys y el coyote pasaron largos ratos de silencio, sueño y observación mutua, interrumpidos por momentos en los que le Beuys ofrecía al coyote objetos, entre ellos el *Wall Street Journal*. El coyote representaba el salvaje oeste americano ya que era un animal venerado y divinizado por los indios americanos, Beys mediaba entre ese mundo y el presente, en el espacio de la Galería de arte. Cuando pasaron los cinco días previstos, Beuys volvió al aeropuerto de la misma forma que había llegado, el coyote fue lo único que quiso ver de los EEUU[1177].

En ambos casos, el artista se aísla en el espacio de la galería, como hacen los inciados de chamán que buscan la visión. La galería se convierte de este modo en una celda de aislamiento, en la propia caverna o lugar de transformación iniciática del chamán. Con la diferencia de que el espectador puede ser testigo de la experiencia. Una experiencia que, a su vez, intenta provocar experiencia en el visitante, a parte de ello, el único rastro es el documento fotográfico.

Marina Abramovic (Belgrado, 1946) recoge el legado de Beuys como artista chamana y le rinde homenaje 40 años después reinterpretando su acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Es una acción que demuestra la fascinación de ambos por "lo misterioso, lo esotérico y lo numinoso"[1178].

1176. WARR, Tracey. El cuerpo del artista. Londres: Phaidon, 2006. p. 76

1177. Ibíd. p. 76

1178. ABRAMOVIC, Marina. 512 horas. Londres: Serpentine Gallery, 2014. p. 28

1179. Ibíd. 35

1180. PICAZO, Glòria. *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio de milenio.* Valencia: EACC, 2001. p. 119

Abramovic colaboró con Ulay entre 1976 y 1988 explorando el cuerpo y la conciencia, alterando expresamente sus límites de percepción ordinaria. Marina utiliza muchas de las técnicas chamánicas y religiosas, entre ellas la repetición de gestos o frases. La repetición de una misma cosa una y otra vez, afirma Abramovic, "genera un poder enorme. Las culturas antiguas lo saben, es por ello que basan sus rituales integramente en la estructura y la repetición"[1179].

En una acción realizada en 1974 denominada *Rhythm2,* Abramovic ingiere sustancias psicoactivas, alterando su cuerpo y su mente y quedando totalmente vulnerable ante el público.

Las acciones *Nightsea Crossing* realizadas junto a su compañero Ulay surgen tras una decisión común de explorar el desierto, estudiar textos védicos y aproximarse a culturas primitivas como las de los aborígenes australianos. Son *performances* que se basan en la meditación y el silencio en las que permanecen sentados varios días, uno enfrente del otro, durante siete horas al día sin moverse, beber o ingerir alimentos.

Ellos mismos definen esta acción como "Presencia. Estar presente durante largos períodos de tiempo, hasta que la presencia se levanta y cae desde lo material hasta lo inmaterial, desde la forma a lo amorfo, desde lo instrumental a lo mental, desde el tiempo a lo intemporal"[1180].

Realizaron esta acción por vez primera en 1981 en Sidney, Australia, y la acción duró dieciséis días. En las notas que Marina tomó en su diario, sus emociones y sensaciones evolucionan desde el dolor a la capacidad para sobrepasarlo. Realizaron estas acciones en 19 lugares diferentes de todo el mundo y en total llegaron a pasar 90 días haciendo este ejercicio de meditación y alteración de la conciencia. Los vestidos que llevaban se alternaban en seis colores distintos inspirados en las teorías de los textos védicos.

En 1983, repiten esta acción en el Museo Fodor de Amsterdam incorporando la presencia de Ngawang Soepa Lucyar, lama tibetano, y Watuma Tarruru Tjungarrayi, un hombre medicina aborigen australiano, estableciendo conexiones entre oriente y occidente.

Ulay y Abramovic se separaron mediante una acción en la que recorrieron la muralla china cada uno desde un extremo hasta que se encontraron en el centro.

En el 2010, el Museo de Arte de Nueva York hizo una retrospectiva de Marina titulada "The artist is present". Mientras duró la exposición Abramovic se sentó en una silla e invitó al público a sentarse enfrente de ella el tiempo que quisiera. Durante los cambios, Marina cerraba los ojos. Ulay fue uno de los visitantes que se sentó a meditar con ella.

A finales del 2012 y principios del 2013, Abramovic realizó un viaje a Brasil buscando lugares de poder como "cascadas, árboles, paisajes, ríos, plantas, pájaros, insectos"[1181] y entrar en contacto con "gente que tiene cierta energía". Marina visitó un lugar denominado *Juan de Dios* en Abadiânia, allí dejó constancia en un diario de las curaciones milagrosas que se llevan a cabo y de sus cambios internos. Una tarde registró un sueño en el que se percibe tocada por una luz muy intensa, luminosa como un rayo verde. "Era tan vívido y tan claro. Recuerdo permanecer de pié para ser bañada completamente por esa luz. Y en ese momento, la luz me elevó de alguna forma del suelo y me engulló. Me sentí morir. Sentí como si desapareciera en la nada"[1182].

En su exposición reciente de la Serpentine Gallery de Londres, Abramovic decidió enfrentarse a esa "nada" al realizar una acción llamada *512 horas* que abarca la duración completa de la muestra desde la inauguración a la clausura. En esta performance sólo interviene ella y el público, sin ningún otro elemento.

Abramovic explica como durante la acción se activa un campo energético que le permite comunicar con los espectadores. "El público se convierte en una suerte de campo eléctrico a mi alrededor. Entonces la comunicación es posible porque pueden proyectarse en mí como en un espejo...".

Como en los rituales chamánicos o religiosos que invocan lo sagrado, Abramovic sabe gestionar las energías, activar y abrir las fisuras al tiempo eterno. "El espacio tiene que estar cargado de forma diferente de modo que pierdas el concepto de tiempo y sea realmente "ahora", aquí y ahora, solamente aquí y ahora. No hay principio y no hay final. No hay fin interrumpiendo la imagen, así que la imagen continúa en tu cabeza cuando tú te vas. Como no ves el principio ni el fin es como si la imagen continuara para siempre, como si expresara algo eterno"[1183].



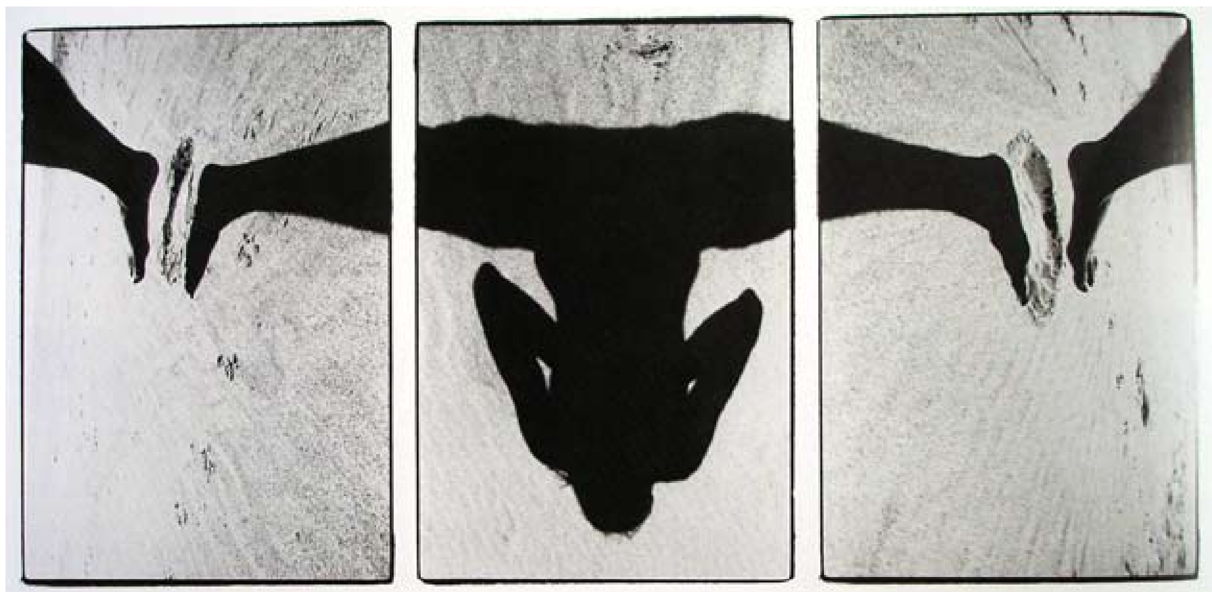
1181. ABRAMOVIC, Marina. *512 horas.* Londres: Serpentine Gallery, 2014. p. 76

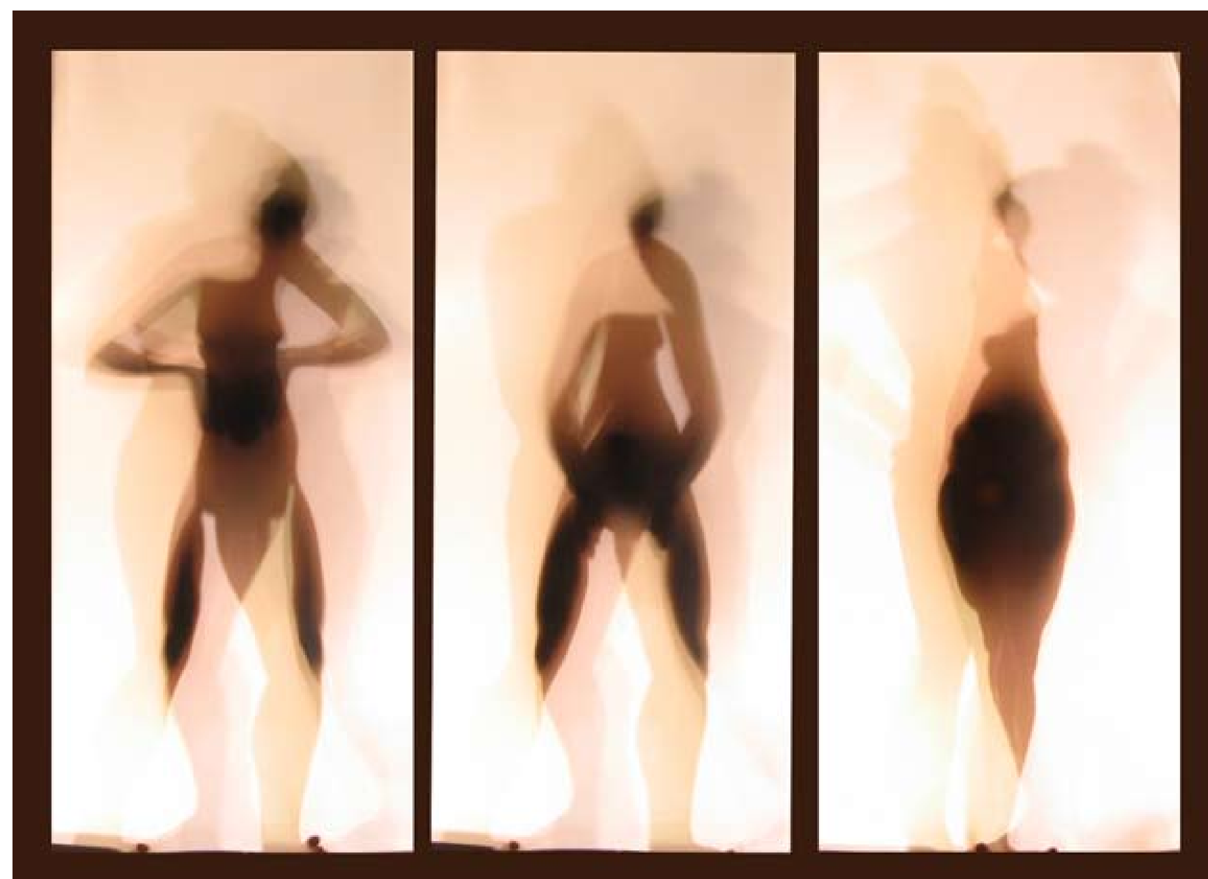
1182. Ibíd. p. 104

1183. Ibíd. p. 34, 35






164

165




El cuerpo transmutado. *Louis Bourgeois, Rebeca Horn, Francesca Woodman, Pipilotti Rist*

El cuerpo fragmentado, extático, mutilado, multiplicado en alguna de sus partes es una constante en la obra de Louis Bourgeois (París 1911 – Nueva York 2010). Desde sus dibujos tempranos *Femme Maison*, 1946-1947), pasando por las manos, pies, cuerpos arqueados sin cabeza que se encuentran en el interior de celdas, como por ejemplo en *Cell. Arch of histeria*,1992, o *Cell. Hands and Mirror*, 1995, o las esculturas que presentan múltiples y amenazantes protuberancias fálicas, *Germinal*, 1967, o *Avenza*, 1968-69, el cuerpo deviene testigo, testimonio y lugar de la experiencia, por ello muda, se transforma continuamente y aparece estrechamente vinculado a su entorno, las estancias del hogar dónde todo sucede de forma privada y silenciosa.

Si bien la mayoría de las obras de Bourgeois transpiran memorias y vivencias de una infancia dolorosa y caótica, de entre todas ellas, *Topiary III* (1999), resulta ser la que parece retratar y condensar el ciclo total de su vida. Se trata de una pequeña obra (68,6 x 50,8 x 53,3 cm), formada por un árbol florecido con cuerpo de mujer, una rama sujetada por una muleta y una pierna convertida en prótesis.

Como el árbol, Bourgeois consigue sostenerse en pie, superando la larga enfermedad y muerte de su madre, así como el comportamiento a menudo violento y mujeriego de su padre. Para ella la creación deviene fuente de catarsis y salvación, a su través ahuyenta los fantasmas del pasado, crear es una forma de liberación a la que afirma sentirse adicta. Cada obra le "alivia de manera momentánea un estado de dolor", como "un sedante, pero que "no dura mucho". "Yo soy una persona adicta", dice Bourgeois, "y el modo de frenar la adicción es volverse adicta a otra cosa, a algo menos dañino"[1184].

El árbol de Bourgeois carece de raíces, pero ella consigue encontrar apoyos, muletas en el mundo de la creación que le permiten crecer y transmutar el dolor. A pesar de todo lo vivido, Bourgeois se mantiene firme y quizás gracias al proceso profundo de transmutación de las emociones que realiza a través del arte, su árbol, no es un árbol cualquiera, sino que es un árbol florecido. La belleza, como la flor de loto, consigue emerger de los lugares más inverosímiles.

La artista alemana Rebeca Horn (1944) empezó a crear esculturas vivas, extensiones de su cuerpo, tras pasar un año en un sanatorio. Una afección pulmonar causada por el uso del poliéster y la fibra de vidrio la obligó al reposo y

1184. BOURGEOIS, Louise. *Memoria y Arquitectura.* Madrid: MNCARS, 2000 p. 38

al aislamiento. Durante este retiro, Horn parece tomar conciencia de su cuerpo y querer transcender sus límites a través de los alargamientos, de tela o madera, plumas, lápices tan característicos de su obra.

Sus brazos, sus manos, su cabeza adquieren habilidades sensitivas nuevas, llegan a tocar más lejos y, por tanto, a ampliar su campo perceptivo. De especial belleza resulta su obra *Unicornio*, (1970, 1971) en la que una figura desnuda, que lleva un cuerno blanco sobre la cabeza sostenido por unas bandas de tela, pasea en un campo de trigo o por un parque a primera hora de la mañana. Como si de una antena se tratara, esta pieza parece dotar a quien la lleva de una capacidad dilatada para captar y percibir frecuencias, ideas e imágenes sutiles.

Cuando la amiga de Francesca Woodman (1958-1981), Sloan Rankin, le preguntó porqué se fotografiaba tanto a sí misma, Woodman contestó: "Es una cuestión de conveniencia, yo siempre estoy disponible"[1185].

No obstante, más allá de la practicidad que denota su respuesta, Woodman nos habla con sus imágenes de una experiencia vivida en primera persona en la que continuamente intenta transcender su cuerpo fundiéndose con su entorno. Woodman da testimonio de una percepción del mundo en la que los límites del cuerpo se vuelven porosos. Sus imágenes dinámicas, siempre vívidas, parecen sostener la premisa de Ponty; "El mundo está hecho del mismo tejido del cuerpo"[1186].

Ya en sus primeras fotografías (1972-1975) vemos a Woodman desnuda sumergida parcialmente en el agua, intentando entremezclarse con las raíces de un árbol o con la superficie de la tierra. Posteriormente, en interiores luminosos, a menudo de aspecto abandonado, su cuerpo comulga con el yeso y el papel de las paredes, con puertas, ventanas, objetos, cristales y espejos.

Su presencia en esas imágenes tiene algo de aparición siempre en tránsito a la desaparición. Sólo algunas de sus fotos llevan títulos y hacen referencia a la figura angélica, ser sutil, criatura etérea, con la que Woodman parece identificarse, como por ejemplo *On being an Angel / Sobre ser un Ángel*, 1977, *Angel series / Serie Ángel*, 1977-1978.

Las imágenes de Woodman son fruto de una pulsión creativa, de un impulso que le permitía, con cada uno de sus gestos fotográficos, cruzar al otro lado, atravesar el espejo y revelarnos la maravilla.

1185. WOODMAN, Francesca. *Retrospectiva.* Murcia: Espacio AV. p. 19

1186. Merleau Ponty, citado en Ibíd. p. 19

A través de su instinto por convertirse en árbol, pared, chimenea o luz, Woodman intenta descubrir y descubrirnos la unidad de todo lo que es. En la evanescencia de su cuerpo en continua transmutación, consigue hacer visible la naturaleza invisible y escurridiza de la realidad. Woodman se mueve en el territorio fronterizo de toda creación genuina, entre lo visible y lo invisible.

Las obras de Pipilotti Rist (1962) parecen estar creadas para exacerbar la percepción del espectador. Los colores saturados, el resalte de las texturas, las tomas fluidas, cambiantes, distorsionadas, las melodías alegres y repetitivas compuestas por la misma Rist, sumen a quien contempla sus instalaciones en un estado de abundancia, concupiscencia ocular y auditiva.

En sus videografías, el cuerpo adopta, a menudo, poses imposibles, aproximándose a la cámara hasta casi tocarla, como si esta fuera un ojo o una abertura que pudiera llegar a ser atravesada. El cuerpo flota en el fondo marino, se desdobla en imágenes fractales, aparece suspendido en las paredes y los techos de los espacios expositivos.

En su proyecto *Homo Sapiens Sapiens*, 2005, proyectado en el techo de la iglesia San Stae durante la Bienal de Venecia, se mostraban dos figuras desnudas, en un entorno colorista y paradiasiático, que fue censurado por el clérigo de la iglesia. A raíz de este incidente Rist declaró que su intención era la de dar un giro a la idea de la tentación de Eva, disolver la dualidad entre cuerpo, como "carne pecadora" y alma "eterna", "con este trabajo intenté ir más allá de la moral y mostrar dos seres humanos que no tienen ningún tipo de sentimiento de culpa"[1187].

La proyección en los techos y cúpulas de los espacios expositivos se ha vuelto una constante en la trayectoria de Rist. En sus instalaciones aparece de forma reincidente el ojo, como motivo aislado, que nos mira omnipotente y curioso desde arriba, recordándonos al óculo de los templos tradicionales, lugar de vínculo y comunicación con lo numinoso.

"Nuestros ojos son cámaras accionadas con sangre"[1188] afirma Pipilotti, cámaras biológicas que captan la luz y la traducen en imágenes.

Las obras de Pipilotti Rist son fruto de su forma peculiar, generosa y sensitiva de percibir el mundo. Transmiten, tal como ella misma afirma "aliento y vuelo y escapada". Su trabajo es "una huida hacia delante en forma de ritual"[1189].

En relación a su película *Pepperminta*, 2009 Rist comenta: "Quiero demostrar

1187. http://www.elcultural.com/revista/arte/Pipilotti-Rist/27486 [Documento en línea. Consulta 12 septiembre 2015]

1188. http://elpais.com/diario/2005/12/18/eps/1134890818_850215.html [Documento en línea. Consulta 12 septiembre 2015]

1189. Ibíd.

que el arte puede aliviar el sufrimiento y que puede servir de autoaprendizaje. Si mi trabajo es intenso y honesto, entonces su función terapéutica es también mi relevancia social"[1190].

El cuerpo en levitación

La artista serbia Marina Abramovic rinde un homenaje a Santa Teresa y a su capacidad para el rapto extático y el levantamiento del cuerpo con una serie fotográfica titulada *The Kitchen. Homage to Saint Therese* 2009. Abramovic se inspira en un fragmento del diario de la mística de Ávila en el que explica como habiendo levitado en la Iglesia, se sentía hambrienta y al regresar a casa intenta cocinar una sopa sin conseguirlo al no poder evitar dejar de elevarse del suelo. Teresa se enfada con el poder divino por este don extraordinario que en esta ocasión le impide solventar la inmediatez de lo cotidiano. Las imágenes de Abramovic están realizadas en una cocina inmensa abandonada que en los años cincuenta formaba parte de un orfanato de Gijón en el que monjas de clausura cocinaban diariamente para niños huérfanos. La propia Marina vestida de negro y encarnando a Teresa aparece en estas imágenes cocinando en grandes pucheros y levitando a una altura elevada del suelo delante de un gran ventanal.

Tal como ocurrió en el Barroco, en la actualidad, la ascensión mágica-visionaria del cuerpo vuelve a ser un tema recurrente. El video artista Bill Viola, en su obra *First light*, 2002, ya abordó el tema del cuerpo resucitado que se eleva transcendiendo la muerte física. Pero, es en la simplicidad aparente de su vídeo creación *Tristan's Ascensión* 2005 donde Viola recupera para la contemporaneidad la factura vertical de las representaciones pictóricas ascensionales del s. XVI. La ascensión del cuerpo se trata como un motivo aislado que, a su vez, se ve reforzado por la verticalidad de la proyección. Cuando el vídeo comienza, aparece, en la parte inferior de la imagen, un hombre vestido de blanco, aparentemente inerte, tendido sobre un altar. Un hilo fino de agua comienza a ascender desde el centro del cuerpo hacia arriba. Poco a poco, el agua va aumentando su caudal. Cuando adquiere más fuerza y presencia, el cuerpo comienza a elevarse junto a ella como llevado por esa corriente ascendente. Finalmente, el cuerpo desaparece de la escena quedando el altar vacío. Se trata de un vídeo para la contemplación en la que el tiempo se dilata y se expande.

En el año 2002, el mismo año que Viola presenta su obra *First light*, la artista australiana Rosemary Laing (1959) aborda mediante las series de imá-

1190. http://www.elcultural.com/revista/arte/Pipilotti-Rist/27486 [Documento en línea. Consulta 12 septiembre 2015]

genes fotográficas *Bulletproofgrass* (2002) y *Flight research* (2003) el tema de la ingravidez y del vuelo. Una figura femenina ataviada con un vestido blanco vuela en un cielo crepuscular herida y acompañada de aves o sola y sana. En la serie *Weather* realizada en el 2006, vuelve a aparecer una figura femenina flotando en un espacio indeterminado y rodeada de recortes de periódico que se asemejan a una bandada de pájaros, que la rodean casi encubriéndola. Imágenes que no dejan de remitirnos al vuelo mágico del chamán y a su identificación con las aves.

Por otro lado, la obra *Katwijk* (2005) de la holandesa Ellen Kooi (1962) remite a la ascensión mágica del chamán mediante el árbol cósmico. Aunque en este caso sean jóvenes occidentales los que se encaraman a los árboles sin ramas bajas, el sentido iniciático queda insinuado por su edad adolescente, que dará paso a la madurez, y por su orientación hacia el crepúsculo, tiempo mediador entre el día y la noche.

En la serie de fotografías *Silenci* (2000) de la catalana Mayte Vieta (1971), el cuerpo desnudo se encuentra suspendido en un mar matricial. En la instalación más reciente *Cuerpos de luz* (2009), el cuerpo iluminado en un mar nocturno se despliega en tres tiempos que culminan en una postura del mismo arqueada y extática. Concebidas para el Espai 13 de la Fundación Miró, las imágenes de grandes dimensiones se presentan mediante retroproyecciones luminosas que le dan un carácter de latencia y vida contenida.

La elevación del cuerpo se plantea de forma intuitiva por artistas emergentes como Anka Zhuravleva (1980 Belova, Rusia) en cuya serie *Distorded gravity* los cuerpos flotan ingrávidos en ambientes oníricos. O la fotógrafa Brooke Shaden (1987, Lancaster USA) que recurre al retoque digital para potenciar el carácter pictórico de sus imágenes y bañarlas de una luz misteriosa y crepuscular. En algunas de sus imágenes los cuerpos flotan, sumergidos en el agua o suspendidos en el aire. También, la joven artista Isabel Tallos (1983, Madrid) recurre en sus series *Ingravitas* 2006 *y Claudias* 2009 al tema de la levitación del cuerpo iluminado en espacios blancos sin referentes.

El cuerpo de luz, *augoeides. Christopher Bucklow, Ryan McGinley*

En el griego clásico, *augoeides* es un adjetivo que quiere decir "que posee una forma de *auge*"[1191], una forma de esplendor, brillo, radiación o luminosidad. Según las ideas platónicas tardías, existe una esfera del alma que es

1191. MEAD, G. R. S. The Doctrine of the Subtle Body in Western Tradition. Nueva York: Cosimo, 2005

radiante, *augoeides*, hecha del brillo de la luz, y que percibe la verdad en todas las cosas y en sí misma.

El artista británico Christopher Bucklow (1957) consigue revelar el *auge*, la esfera radiante del cuerpo con un método que lo lleva de vuelta a los orígenes de la fotografía. Sus series de imágenes *Guests* muestran figuras humanas con auras luminosas de distintos colores. Bucklow parte de la técnica tradicional de la cámara estenopeica, pero multiplica el estenope en miles de orificios que dibujan distintas figuras humanas. El papel sensible en el interior de la cámara, expuesto a la luz solar acaba creando un cuerpo de luz, literalmente foto-grafiado con luz, que a su vez parece irradiar luz.

El fotógrafo Ryan McGinley persigue con su cámara incansablemente la imagen del cuerpo de luz. La idea de lo inesperado trasluce en unas imágenes en las que jóvenes desnudos corren, saltan, trepan árboles, se adentran en cuevas iluminadas y atraviesan fuegos de artificio.

McGinley realiza viajes en los que permanece durante meses en entornos naturales junto a sus modelos, volviéndose testigo de todo cuanto acontece. En su forma de fotografiar, McGinley tiene claro un objetivo pero siempre deja un gran margen a la improvisación.

El dominio de la luz natural, así como de la luz artificial con la que ilumina el interior de las cuervas, o la luz de artificio que envuelve los cuerpos desnudos y vulnerables de sus modelos, confiere a sus imágenes poéticas y vitales ese sentido de verdad que hay en todas las cosas y que su mirada atenta sabe captar.













171

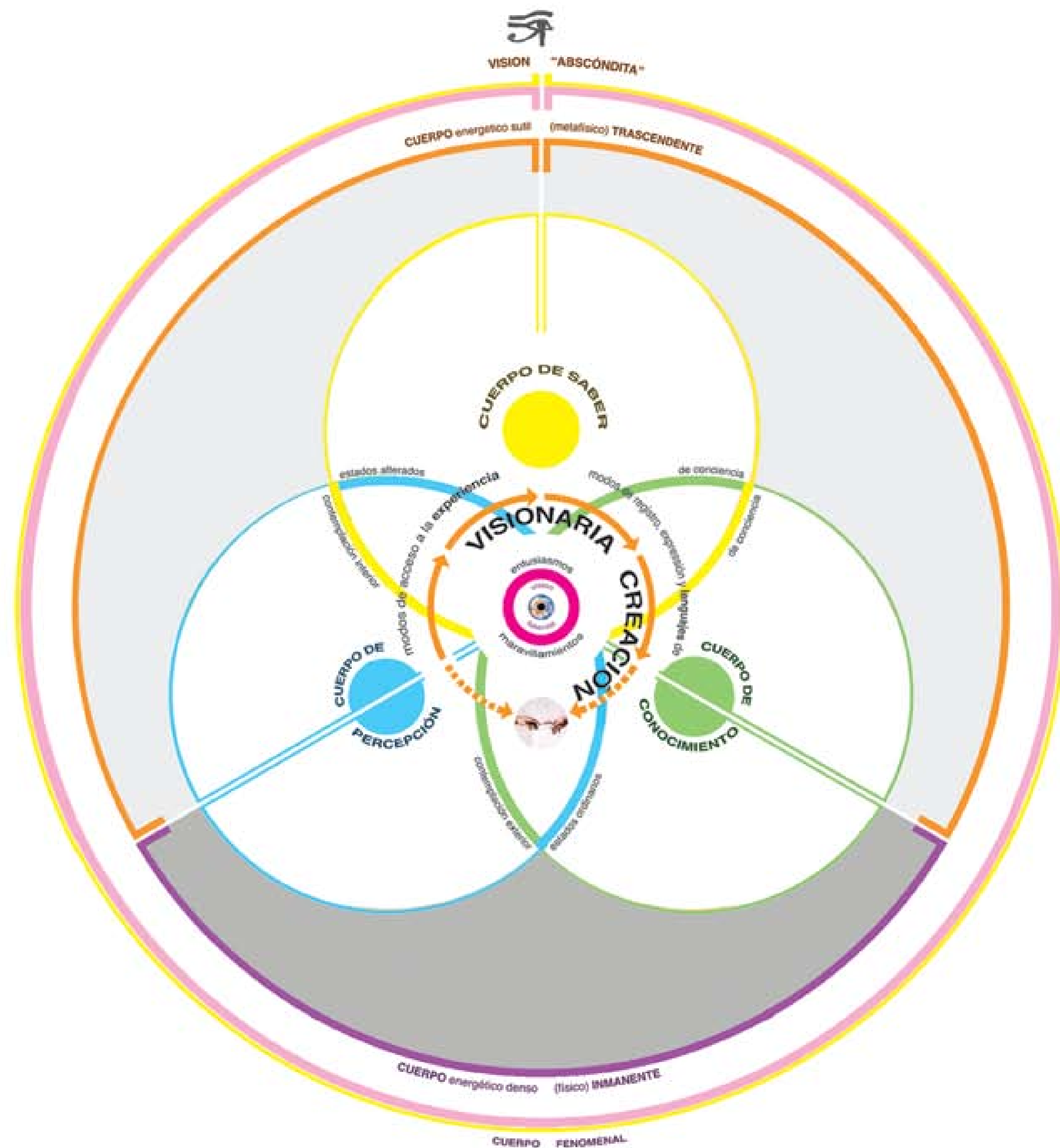


172



VOLVER A PONERLO TODO JUNTO

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



La mirada panorámica del creador contemporáneo

Como creadores contemporáneos, tenemos el privilegio de poder acceder a todos los testimonios, relatos verbales e imaginales, que el ser humano nos ha legado a raíz de sus inmersiones en el campo de saber.

Registros que conforman un iconostasio universal o iconosfera que empezó a gestarse en las pinturas visionarias del interior de las cavernas, pasando por todo el arte iconográfico tradicional, a las creaciones que, a partir del Renacimiento, rompieron los cánones establecidos para buscar sus propias vías de aproximación a la realidad, hasta los *ismos* que giraron de nuevo la mirada al interior, provocando que surgieran multitud de vías de expresión y testimonios de lo invisible.

Los creadores que tratamos a continuación, Bill Viola, Olafur Eliasson, Jaume Plensa, Anish Kapoor, James Turrell, son para nosotros paradigmas eclécticos que, partiendo de de una mirada panorámica, consiguen nutrirse de fuentes y tradiciones de distintas épocas, asimilándolas e integrándolas desde la contemporaneidad.

Estos artistas crean desde el presente pero no ignoran que son la punta de un iceberg que se sumerge en el tiempo y que configura su base a través de los múltiples registros visionarios, creaciones genuinas que conforman un Cuerpo de Conocimiento.

El mismo Bill Viola expresa del siguiente modo sus ansias de saber. Durante su formación, distintas ramas de conocimiento; filosofía oriental, teorías de la percepción, física, electrónica, religión y mística, llegaron a confluir en su forma de crear. La vía de la creación artística le pareció el único campo suficientemente amplio para "volver a ponerlo todo junto".

> Tuve la surte de ir a una Facultad de Bellas Artes en una gran Universidad de Artes Liberales. Cuando finalmente descubrí en qué consistía verdaderamente estudiar y aprender (es decir, que son actividades motivadas por el deseo y no para cumplir con las exigencias del profesor), empecé a leerlo todo y a asistir a todas las clases que me fue posible; filosofía oriental, teorías de la percepción, física, electrónica, religión y mística.... El arte se convirtió de pronto en una forma de actualizar, sintetizar o poner en práctica todas estas influencias generales y era el único campo lo suficientemente amplio que me permitiera hacerlo... La época de finales de los sesenta y principios de los setenta era un momento emocionante, de descubrimiento, de invención, de "ver" cosas y volver a poner todas las piezas juntas[1192].

1192. Conversación de Bill Viola con Otto Neumaier y Alexander Pühringer. *Volver a ponerlo todo junto*, 1992. VIOLA, Bill. *Las horas invisibles*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007. p. 96

1193. VIOLA, Bill. Entrevista con el video artista.: http://www.designboom.com/eng/interview/viola.html [Documento en línea. Consulta: 9 noviembre 2012]

Perspectivas globales contemporáneas

La persona creadora "tiene un papel muy importante en el proceso de globalización actual", nos dice Viola. "Esto es así porque el artista habla un lenguaje universal, un lenguaje que no tiene límites entre pasado y presente, entre este u oeste"[1193].

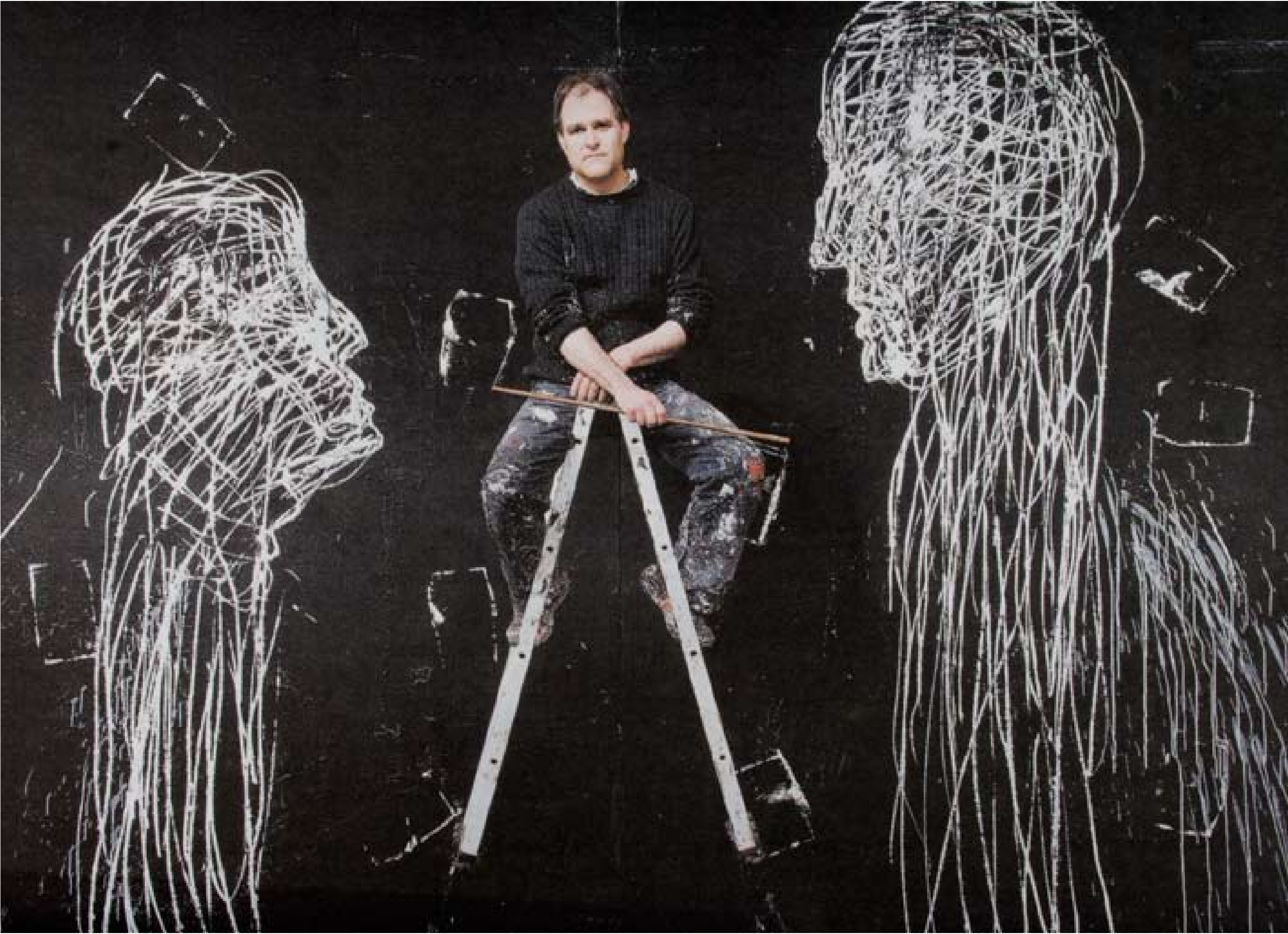
Al mismo tiempo, la revolución informática, ha facilitado el acceso del creador al conocimiento global de forma prácticamente inmediata. *Internet*, esa gran trama de saber, contiene en su campo virtual una cantidad ingente de registros visuales y textuales que se incorporan y actualizan a diario, creciendo al mismo tiempo que crece nuestra ansia por documentar y testimoniar todo lo que acontece.

Los creadores, más que en ninguna otra época, tenemos un acceso fácil e inmediato a esta gran urdimbre de conocimiento que no contempla límites geográficos, ni temporales. Dar con un lenguaje universal, que pueda ser a su vez leído e interpretado a nivel global, es el reto del creador contemporáneo.

Creemos que la clave se encuentra en saber traducir e interpretar una vivencia que es en sí misma universal, la experiencia de visión y trascendencia del numen.



174





175

Bill Viola

La primera luz

> *Estas imágenes poderosas son como llamadas a que despertemos y pienso que hoy en día es necesario despertar el cuerpo antes que la mente.*
>
> Bill Viola, Entrevista de Raimon Bellour, 1985

No podemos recordar de forma consciente el momento en que abrimos los ojos por primera vez y vimos la luz. En esos instantes en los que nuestra mirada es pura, virgen al mundo, somos todavía incapaces de interpretar la luz que recibimos y convertirla en imágenes.

Bill Viola estuvo observando a través de su cámara de vídeo como los recién nacidos "ven" la luz por primera vez. Las capturas de estos instantes silenciosos y mágicos derivaron en su obra *Silent life*, 1979, que trata, como él mismo afirma, de "ver el fenómeno de la visión".

> El tema (de este proyecto) era la luz. Me acuerdo de tener este diálogo interno conmigo mismo sobre la primera luz que el ser humano ve. Sobre el momento en que el ojo se abre por primera vez y la luz del mundo penetra. Recuerdo mucho ese bebé, esos ojos que podían ver pero todavía no. En lugar de ver y reconocer el mundo visible, solo ve conocimiento, el principio del conocer[1194].

El tema del nacimiento, la muerte y el umbral entre ambos mundos se convertirán en las inquietudes esenciales de la trayectoria artística de Bill Viola.

Traspasar el umbral

> *Todos venimos del lugar de lo "no nacido"*
> *y todos estamos aquí por un periodo corto de tiempo.*
> *Tenemos que cruzar un umbral de agua y luz*
> *para llegar y para vivir.*
> *Finalmente, todos volveremos a este mundo atemporal*
> *y "aespacial" de potencialidad.*
>
> Bill Viola

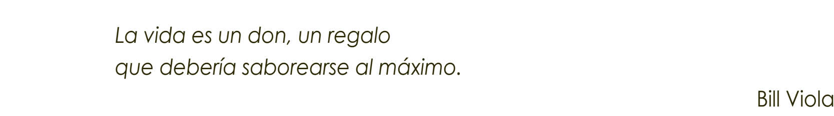
Hay algunos acontecimientos en la vida de Bill Viola que resultan decisivos e impregnan su creación artística. Situaciones que, de forma consciente o inconsciente, "marcan un antes y un después", una ruptura con lo conocido

1194. KIDEL, Mark (director). *Bill Viola. The eye of the Heart. A portrait of the artist.* Género: Documental. Duración 59'. Producción: BBC y ARTE France, 2002

y un traspasar el umbral de lo desconocido. Un umbral que en las obras de Viola toma la forma fluida del agua y la luz.

Tres de estos momentos fundamentales son; la experiencia cercana a la muerte que vivió en su infancia, la creación y presentación pública de su obra *A room for St. Joan of the Cross* (*Una habitación para San Juan de la Cruz*) y la muerte de su madre.

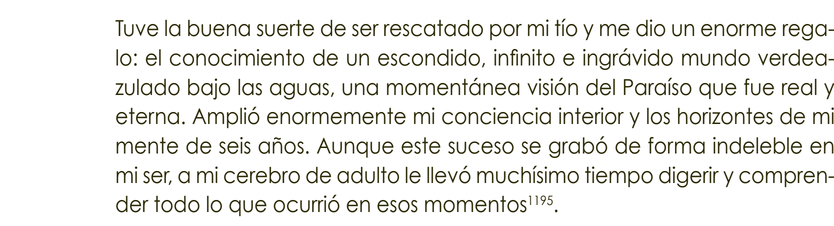
Visión del Paraíso en el fondo del lago



La vida es un don, un regalo
que debería saborearse al máximo.

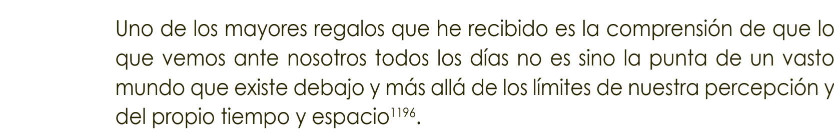
Bill Viola

Cuando tenía tan sólo seis años una experiencia cercana a la muerte sumergió a Bill Viola en las profundidades del misterio sostenido. Viola estaba jugando con su primo en las cercanías de un lago, cuando se lanzó al agua sin agarrar el flotador, de modo que se hundió rápidamente en su fondo. En ese lugar silencioso, Viola experimentó una de las visiones más hermosas de su vida. Los rayos de luz permeaban el agua, el fondo vegetal se movía de forma fluctuante y los peces pasaban nadando. Fue una visión paradisiaca que no le infundió miedo, sino una gran paz.



> Tuve la buena suerte de ser rescatado por mi tío y me dio un enorme regalo: el conocimiento de un escondido, infinito e ingrávido mundo verdeazulado bajo las aguas, una momentánea visión del Paraíso que fue real y eterna. Amplió enormemente mi conciencia interior y los horizontes de mi mente de seis años. Aunque este suceso se grabó de forma indeleble en mi ser, a mi cerebro de adulto le llevó muchísimo tiempo digerir y comprender todo lo que ocurrió en esos momentos[1195].

Esta experiencia temprana, dilató su comprensión del mundo y le permitió entender que existe un mundo oculto, invisible a la superficie, que es tan real o más que el aparente.



> Uno de los mayores regalos que he recibido es la comprensión de que lo que vemos ante nosotros todos los días no es sino la punta de un vasto mundo que existe debajo y más allá de los límites de nuestra percepción y del propio tiempo y espacio[1196].

A pesar de que Viola no fue consciente de ello hasta su madurez, esta vivencia influyó sobremanera en su forma de trabajar con el vídeo. El elemento del agua, que tan a menudo utiliza Viola en sus creaciones, es consecuencia

1195. Entrevista a Bill Viola. *Tuve la suerte de ser rescatado de morir.* http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/06/bill-viola-tuve-la-suert-ser-rescatado-de-morir.html [Documento en línea. Consulta: 11 septiembre 2014]

1196. Ibíd.

de esta vivencia infantil, en la que su percepción se abrió hasta el maravillamiento. El agua es para Viola un medio que equivale al más allá, al mundo espiritual, invisible, profundo y numinoso, del que tuvo un vislumbre a través de este episodio de su infancia en el que rozó la muerte.

El tratamiento dilatado del tiempo, otro elemento característico de su obra, también nace de esta vivencia. Viola estuvo a penas unos segundos inmerso en el agua, sin embargo, a él le pareció que el tiempo se detenía, tal como ocurre en las experiencias místico-visionarias. Una vivencia tan breve pero de tal intensidad que condicionó su comprensión del mundo y le influyó en su forma de entender el arte está, sin duda, fuera del tiempo. El tiempo se dilata cuando estamos totalmente inmersos en algo, podría decirse que deja de existir.

En sus vídeo creaciones, Viola estira el tiempo hasta el extremo, lo suspende y lo dilata como para forzar la atención. Exige una mirada contemplativa, en la que la narración de los hechos, nos conmueve, dilatando a su vez nuestra propia mirada. "Sólo a cámara lenta podemos comprender lo que vemos. Es así como se entrenan los maestros espirituales para ver las cosas en profundidad"[1197], afirma Viola.

Todas las obras de Viola acaban siendo muy sensoriales, se puede decir que experienciales, pues él espera que la persona que las contempla las perciba, no sólo con los ojos y la mente, sino con todo su cuerpo. El sonido del agua en movimiento, que en tantas ocasiones utiliza Viola, juega un papel importante a la hora de crear atmósferas que envuelven y despiertan el Cuerpo de Percepción.

Una imagen que no es una imagen

Bill Viola confiesa en sus escritos que su intención es la de buscar una "imagen que no es una imagen", una imagen que, como las obras de arte sacro, comunique de forma pura el contenido.

Algo similar a lo que ocurrió cuando Buda pronunció el "sermón de la montaña", conocido como "el sermón silencioso", en el que se limitó a sostener una flor amarilla entre sus manos. Sólo su discípulo más querido vió y comprendió su mensaje. Esta forma de transmisión directa de conocimiento mediante una imagen, es de suma importancia para Viola.

1197. El neoyorquino Bill Viola, padre del videoarte, gana el Premi Catalunya. http://www.elperiodico.com [Documento en línea. Consulta: 12 mayo 2009]

La imagen luminosa y verdeazulada del fondo del lago fue una imagen impactante de comprensión sin mediación de la dimensión transcendente de la vida y el ser humano. En cierto modo, esta imagen de luz, agua y vida submarina operó en Viola como cualquier imagen sagrada, mándala o icono, abriendo su percepción a lo extraordinario.

El ojo del corazón

Cuando, estando todavía acabando el Instituto, Bill Viola vio por primera vez una cámara de vídeo y visionó sus imágenes azuladas, sintió que la imagen del fondo del lago volvía a él. "Era el agua volviendo a mí en forma de electrones, en forma de un objeto físico"[1198]. En ese momento supo que el vídeo sería su medio de expresión. Le pareció que el vídeo captaba a la perfección el mundo fluídico del agua, ya que era en sí mismo una especie de flujo de información. En la Universidad, Viola exploró el sonido y la imagen a través del vídeo. Su obra creativa se basó desde el inicio en estos medios.

Para Viola, la cámara es como el "ojo del corazón", el órgano interior que reconoce la mística, un tercer ojo que le permite contemplar el mundo profundo, invisible y misterioso que impregna la vida.

> Hay que aprender de la cámara a mantener el ojo abierto sin juicio. Las cámaras no juzgan. Reciben toda la luz por igual, y nosotros tenemos que mantener nuestras mentes y corazones abiertos a lo completamente objetivo, percibiendo todo de la misma forma, lo bueno y lo malo, lo violento y lo pacífico, la luz y la oscuridad. Todos los opuestos son necesarios para la vida así que uno no debería juzgar lo que está experimentando. El vídeo puede enseñarnos como ver con un ojo abierto[1199].

Pasó del medio analógico al digital, mezclando ambas tecnologías en algunas de sus obras, virtuosa y técnicamente complejas. Sin embargo, Viola tiene claro que la técnica tiene que estar al servicio del contenido. "Nuestro trabajo no trata sobre tecnología sino sobre el espíritu, el alma y la mente, en expresar lo que somos como seres humanos"[1200].

Una habitación para San Juan de la Cruz

Otro de los momentos decisivos en la vida de Bill Viola fue cuando hizo la pieza dedicada a San Juan de la Cruz, *A room for St. Joan of the Cross*, en 1983. En la Universidad Viola conjugaba la vida ajetreada de las clases con la lectura de textos místicos sufis, budistas y cristianos. Era algo que hacía en privado, como si fuera una especie de vida interna paralela a la exterior.

1198. Bill Viola: Cameras are soul keepers https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI [Documento en línea. Consulta: 28 mayo 2015]

1199. Entrevista con el video artista Bill Viola. http://www.designboom.com/eng/interview/viola.html [Documento en línea. Consulta: 9 noviembre 2012]

1200. Entrevista a Bill Viola. Tecnología y trascendencia. http://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013 [Documento en línea. Consulta: 15 noviembre 2014]

Los poemas de San Juan de la Cruz le provocaron emociones contradictorias, por un lado se sintió atrapado por sus palabras desnudas, y por otro se sintió asustado[1201]. Le impresionó la vida de San Juan, su encarcelamiento en condiciones terribles, y ante todo como supo mantener la ecuanimidad. Su respuesta al maltrato fue la escritura de poemas de amor.

Cuando creó esta obra que le rinde homenaje tuvo muchas dudas a la hora de escoger un título. Según explica el mismo Viola, tenía una lista de quince títulos posibles, era tarde, estaba muy cansado y no acababa de decidirse por ninguno.

Finalmente, oyó una voz que procedía de la parte de atrás de su cabeza que le decía "¿Por qué no lo llamas simplemente lo que es, *Una habitación para San Juan de la Cruz*?"[1202].

Poner este título fue una gran liberación para Viola. Con él manifestaba abiertamente sus inquitudes espirituales e influencias místicas, algo que podía no ser comprendido por la crítica artística.

Las cámaras conservan el alma

Otro de los puntos de inflexión en la vida de Bill Viola fue la muerte de su madre. Tras un coma de tres meses, su madre murió en el hospital mientras Viola y su hermano le sujetaban las manos. Viola cuenta que en ese instante fue muy consciente de que su madre ya no se encontraba allí, le pareció que esa ya no era su madre, tan sólo un cuerpo inerte. Su madre debía estar en algún otro lugar. Durante el proceso de su muerte, Viola pidió permiso a su padre y a su hermano para grabar a su madre. Esa fue su forma de enfrentar la situación y entenderla mejor, a través del ojo abierto de su lente.

En esa época tan difícil de su vida, se sintió presionado a producir una obra videográfica por la que le había concedido una beca la televisión alemana. Aturdido como estaba, se dedicó a revisar los vídeos caseros en los que aparecía su madre, así como las grabaciones que había hecho de ella mientras estaba en el hospital. Fue entonces, cuando se dio cuenta de que "las cámaras de vídeo conservan el alma". Uno puede volver a ver las grabaciones todas las veces que quiera. "Este medio (el vídeo) tiene vida y sostiene la vida,

1201. Bill Viola: *Cameras are soul keepers.* https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI [Documento en línea. Consulta: 28 mayo 2015]

1202. Ibíd.

como la fotografía, mantiene vivo el sentimiento y los sentimientos no mueren. Se me abrió un mundo que no sabía que existía"[1203].

El trabajo intenso de tres semanas acabó cuajando en la video creación *The passing*, 1991, en la que aparecen imágenes de su madre muriendo, imágenes oníricas, subacuáticas y desérticas, aunando los temas que Viola seguirá tratando hasta el presente.

Heaven and Earth, 1992, es una instalación de dos monitores en la que también aparece el rostro de su madre contrapuesto al rostro de su hijo recién nacido. De forma que una imagen se refleja en la otra, como si fuera un bucle contínuo de nacimiento y muerte.

En *Nantes triptych*, 1992, la cámara de Viola invade la intimidad de un parto en un extremo, en el panel central aparece la imagen de un hombre flotando en el agua y en el panel derecho de nuevo encontramos la imagen de su madre muriendo.

El hecho de revisar todos esos vídeos caseros y familiares, así como utilizar la grabación de su madre en una obra, fue consecuencia de entender el arte como un todo indisoluble. En ese momento lúcido, Viola se dijo a sí mismo:

> Si vas a hacer verdadero arte tienes que ser una sola cosa. No puedes separar la vida de la creación. Ser un artista famoso por un lado y llevar el resto de tu vida por otro... Hay que ser siempre una sola cosa, si quieres vivir tu vida hasta la locura[1204].

Lo irreal es más real que lo real

En el vídeo *Silent life*, 1979, que hemos comentado al inicio, Viola pasó horas grabando en un hospital los rostros de bebés recién nacidos, intentando captar con su cámara esa primera mirada en la que la luz y las formas todavía indefinidas impregnan la retina.

Cuando se le interroga a Viola sobre el giro en su técnica, del vídeo al cine, y en sus motivos, de lo íntimo a lo escénico, Viola contesta que el vídeo en ocasiones no consigue captar en la realidad aquello que es irreal. "Hay algunas cosas que no puedo exprimir del mundo con mi cámara de vídeo y caminando con mi ojo abierto. Necesitaba otra forma de tecnología para tocar, para evocar"[1205].

1203. Bill Viola: *Cameras are soul keepers*. https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI [Documento en línea. Consulta: 28 mayo 2015]

1204. Ibíd.

1205. KIDEL, Mark. *Bill Viola. The eye of the Heart. A portrait of the artist*. Género: Documental. Duración 59'. Producción: BBC y ARTE France, 2002

La cámara de vídeo capta la mirada del infante recién nacido pero no aquello que ve. Sin embargo, las nuevas tecnologías le permiten captar imágenes que se le escapaban, que se mostraban escurridizas a su cámara de vídeo. La luz y su sentido numinoso, que está en la mirada interior del artista, es recreada en la intimidad de su estudio, tal como él la ve.

En este sentido Giotto y las obras del Renacimiento son de gran influencia para Viola, un movimiento artístico que está aprendiendo a ver el mundo exterior, sin haberse desprendido de su mirada interior.

Por ello no es de extrañar que, cuando muere su padre años después de la muerte de su madre, Viola sublime sus emociones a través de grabaciones a cámara lentísima de rostros llorosos, inspirados en las tablas del Renacimiento en los que se representaba la pena con lágrimas de compasión. Así surgió *The passions*, una muestra que se inauguró en el Getty Museum y que pudo verse en el CaixaForum de Madrid.

Una nave estudio en Long Beach es el lugar donde se graban sus proyectos, se montan los decorados, se ensayan las escenas... Viola asume de esta forma el papel de director de arte que delega trabajo a sus asistentes y supervisa el proceso total del trabajo. Aquí recrea escenas, habla con los actores, les lee un poema, los emociona y los conmueve hasta que consigue que expresen el concepto, la idea, el misterio que subyace en su creación.

Así es como Viola consigue recrear lo irreal, volviéndolo real, con los medios más punteros y las últimas tecnologías. Sus obras consiguen pellizcar el alma, resonar como un chasquido interior de reconocimiento.

> He comprendido que la verdadera materia prima no es la cámara, ni el monitor, sino el tiempo y la experiencia, y que el lugar en el que verdaderamente existe la obra no se encuentra sobre la pantalla ni dentro de las paredes de una habitación, sino en la mente y el corazón de la persona que ha visto. Ahí es donde viven todas las imágenes[1206].

En un lugar privado. El verdadero estudio

El laboratorio de Viola, el lugar donde realmente se gestan las ideas para sus proyectos, no se encuentra en la nave estudio de grabación en la cual hay un ajetreo continuo. Viola tiene alquilada una pequeña casa justo en frente de su domicilio. "Es allí donde realmente pienso y desarrollo mis ideas", dice Viola[1207].

1206. An Interview with Bill Viola. Raymond Bellour; October, Vol. 34. (Autumn, 1985). p. 91-119. http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Bellour%20Interview%20with%20Bill%20Viola.pdf [Documento en línea. Consulta: 11 abril 2015]

1207. Entrevista con el video artista. http://www.designboom.com/eng/interview/viola.html [Documento en línea. Consulta: 9 noviembre 2012]

Allí Viola tiene sus libros, sus mesas para escribir, su ordenador. Fotos, imágenes de pinturas y grabados de la Edad Media y del Renacimiento cuelgan de sus paredes. Sin embargo, Viola asegura que apenas dibuja, tiene multitud de libretas rellenas de escritos, sensaciones, citas que son fuente de todos sus proyectos. "Siempre he utilizado cuadernos de notas, diarios que siguen su curso personal a lo largo de lecturas, citas, asociaciones, observaciones, experimentos, ideas para trabajos, todo mezclado"[1208].

La práctica ausencia del dibujo y su decisión de usar siempre palabras escritas responde, según Viola, "al miedo a crear algo con una apariencia adecuada pero sin el contenido adecuado. Para mí lo visual siempre ha sido el fin, el último paso"[1209].

Viola sólo acude al estudio cuando ha trabajado suficientemente una idea y está tan seguro de ella como para explicársela a sus asistentes.

Sobre la vida, la muerte y más allá

Las obras del Renacimiento, en ocasiones, representaban casas con los muros abiertos para que pudiéramos ver en su interior. También era común que la persona protagonista de la historia apareciera de forma simultánea en una misma pintura. Viola utiliza ambas estrategias para resolver esta pieza.

Catherine's room es una obra que se despliega en cinco pantallas en las que podemos ver la habitación de Catalina simultáneamente en cuatro momentos del día, que corresponden a su vez con las cuatro estaciones del año. La primera habitación corresponde a la mañana y a la primavera sugerida por el árbol florecido que podemos ver a través de la ventana. La segunda habitación corresponde al momento de la tarde, después del mediodía y al verano. La tercera habitación es la del atardecer y el otoño. La cuarta es la noche y el invierno, y la quinta es el vacío y la preparación para la muerte.

Catalina aparece haciendo actividades cotidianas, aunque todas vinculadas al recogimiento interior; realiza ejercicios de yoga, cose, estudia y escribe, ora mientras enciende velas y finalmente, se desnuda y se prepara para acostarse. El día empieza con la actividad física, después pasa a ser una actividad manual, intelectual y, finalmente, espiritual, como antesala al momento de la muerte. Actividades que nos recuerdan las tres formas de conocimiento de la filosofía perenne, la sensible, la inteligible y la contemplativa. Así, esta obra cíclica, habla también de la evolución de la persona que pasa a desarrollar

1208. VIOLA, Bill. *Las horas invisibles*. Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2007. p 94

1209. Ibíd. p. 94

tanto un cuidado físico como uno espiritual, cobrando más importancia esto último conforme más se acerca al momento de la muerte.

Inspirada en la *Pietà* de Masolino, 1424, la obra *Emergence* transforma esta imagen en el momento culminante de su desarrollo. Es el momento en que la figura blanquecina de Jesús ha emergido de una especie de tumba, convertida en un pozo de agua, y la joven Magdalena le besa el brazo con ternura. Poco después su cuerpo se desploma en brazos de la mujer mayor, María, y es estirado en el suelo y cubierto con un velo. Viola interpreta la obra de Masolino, que en una sola imagen explicaba todo un acontecimiento, y la dilata narrativamente, añadiendo el antes y el después a este momento álgido de aparición del cuerpo transfigurado de Jesús. Los gestos amorosos de las mujeres ante un cuerpo que es presencia durante un momento para volver a ser ausencia logran conmover a quien contempla esta obra con el ojo del corazón. A pesar de interpretar un acontecimiento que se refiere a la tradición cristiana, esta obra es de carácter universal ya que no es imprescindible la identificación de las personas con los personajes bíblicos.

La instalación *The dreamers* consiste en siete pantallas que retratan a personas que semejan soñar o dormir y están sumergidas en el fondo del lecho de un río. Presentan un estado ambiguo, según afirma el mismo Viola, se encuentran en una situación fronteriza entre la vida y la muerte. "Están en parte vivos y en parte muertos, son en parte jóvenes y en parte ancianos, son parte del gran flujo y movimiento de la vida, no partes aisladas"[1210].

El agua se describe normalmente de la misma forma que la electricidad porque es fluida, está en continuo movimiento. Hoy en día toda la cultura global está interconectada a través de Internet, de algún modo, afirma Viola, "el mundo entero está fluyendo"[1211]. Las personas retratadas en la instalación *The dreamers*, a pesar de aparecer separadas se encuentran conectadas por este flujo invisible, un flujo de pensamientos, emociones, visiones que vibran detrás de sus párpados cerrados.

Domir es imprescindible para la vida, durante el sueño recreamos nuestro cuerpo, generamos nuevas células, reparamos partes dañadas... Nuestra mente reúne cosas que nos han ocurrido durante el día, surgen memorias olvidadas de nuestro pasado, aparece de forma espontánea la solución a algún problema que nos inquietaba o incluso hay momentos de inspiración creadora en los que se obtiene la clave de algo que habíamos estado investigando durante la vigilia.

1210. http://www.blainsouthern.com/films [Documento en línea. Consulta: 29 mayo 2015]

1211. Ibíd.

1212. Ibíd.

El agua es para Viola un medio de autoconocimiento, igual que el sueño lúcido nos permite interactuar durante el sueño, conocer y dominar nuestras emociones en los estados oníricos durante la vigilia, "nuestros antepasados prehistóricos vieron su imagen por primera vez en la superficie del agua"[1212].

La obra *Martyrs* está instalada en la Catedral de St. Paul de Londres. Representa el tema del martirio de una forma universal a través de los cuatro elementos. Los elementos son fuerzas de la naturaleza que no se pueden controlar.

Se trata de un pasaje hacia la muerte a través del sacrificio. En la actitud de los mártires hay resignación, dignidad y finalmente una entrega, todos se dejan conquistar por los elementos; la tierra, el aire, el fuego y el agua.



176


















182

Olafur Eliasson

La luz aumenta la sensación de presencia

Cuando Olafur Eliasson (Copenhague, Dinamarca, 1967)[1213] era joven, la oscuridad le transmitía cierta sensación de soledad, "un ligero malestar que le llevaba a no estar seguro de si en realidad estaba completamente presente". Al dar la luz aumentaba su sensación de presencia, de sentir que "estaba *aquí*, iluminado", en su habitación.

Cuenta Eliasson que, recientemente, al entrar en su estudio encendió la luz y al marcharse, después de un rato, volvió a apagarla. Le chocó el cambio de percepción, pues esta vez, al apagar la luz tuvo una sensación compartida. En lugar de sentirse solo en la oscuridad, sintío que estaba allí "con otros"[1214].

El taller o como sentirse acompañado en la oscuridad

Olafur Eliasson no es un artista solitario, a diferencia de Bill Viola que posee un estudio aislado, Eliasson parece disfrutar del ajetreo y el ambiente efervescente de su taller.

Sebastian Behman el director de los arquitectos del taller afirma que casi puede considerar a Olafur "un cliente", alguien que le proporciona conceptos e ideas pero que al mismo tiempo está abierto a sugerencias[1215]. Behman y los más de 30 colaboradores que trabajan en el taller disfrutan de mucho margen para desarrollar su propia creatividad. Entre ellos hay artistas, arquitectos, técnicos e historiadores del arte, todos investigan en este laboratorio artístico, movidos más por el anhelo experimental que por la producción final.

A pesar de los numerosos encargos que absorbe el taller, sus proyectos se desarrollan a largo plazo, para que haya siempre el margen necesario que permita evolucionar, desarrollar ideas y obtener mejores resultados.

Esta actitud indagatoria, lo lleva siempre a moverse en la frontera de lo conocido. Su forma de crear recuerda en gran medida a la de los talleres del Renacimiento en los que los artistas trabajaban con un gran número de ayudantes, cosa que les permitía asumir numerosos encargos. Olafur puede compararse en muchos aspectos a un artista renacentista, tal y como ellos hicieron previamente, se mueve en un territorio fronterizo entre el arte y la ciencia.

1213. Olafur Eliasson nació en Copenhague y creció en una pequeña ciudad portuaria danesa, Holbaek. Actualmente vive en Berlín y, dado que sus padres son islandeses, tiene fuertes vinculaciones con Islandia.

1214. ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson.* Edición a cargo de Moisés Puente en colaboración con el estudio Olafur Eliasson. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. p. 76

1215. ELIASSON, Olafur. *An enciclopedia.* Edición a cargo de Anna Engberg-Pedersen. Colonia: Taschen, 2008. p. 10

La cámara oscura que, en cierto modo permitió a estos artistas distanciarse del arte iconográfico y comenzar a observar el mundo exterior con una nueva mirada, es reinterpretada una y otra vez por Eliasson; como por ejemplo en *360º camera obscura*, 1995, *Camera obscura*, 1999, *Camera obscura for the sky*, 2003, *Kaleidoscope with camera obscura*, 2006, *Dream house*, 2002.

En concreto, Leonardo da Vinci, paradigma del artista renacentista que tanto desarrollaba nuevas formas representativas de la trayectoria de la luz, como diseñaba sistemas de regadío para campos de cultivo de arroz o pintaba misteriosos retratos sin dejar de probar nuevas formas representativas, recuerda mucho el espíritu creador y polifacético de Eliasson[1216].

Su taller, a diferencia del de Leonardo, opera en un mundo artístico globalizado, asumiendo encargos internacionales y teniendo acceso a todas las fuentes de conocimiento, no sólo a nivel espacial sino también temporal. Todo lo que se ha hecho, estudiado, creado y descubierto, se encuentra a la disposición del creador contemporáneo.

El carácter efímero de la luz

La luz es un motivo constante en la trayectoría de Eliasson. La luz y la belleza coinciden en muchas de sus obras, algo que no es accidental sino buscado. El artista considera que la belleza es una de las cosas en las que deberíamos confiar. La belleza, dice Eliasson, "conecta con aquello que conocemos como certeza, con nuestros recursos emocionales. Es lo contrario al miedo"[1217].

Una de sus primeras obras, *Beauty* (*Belleza*), 1993, combina la incidencia de la luz sobre un velo de vapor de agua, que sobre un fondo oscuro, produce un arco iris. La magia de esa obra no esconde su génesis, pues los elementos que posibilitan la aparición multicolor quedan totalmente expuestos al espectador. Algo que se convertirá en una constante en el *modus operandi* de Olafur.

La luz que interesa a Eliasson no es la luz de los mitos, ni es la luz de las religiones, tampoco es la luz de los paradigmas científicos que debaten su condición de onda y partícula. A Eliasson, como a James Turrell, le interesa el "carácter efímero de la luz", como ella nos permite ver los objetos al tiempo que se oculta en el acto de iluminar.

"El hecho de que la luz siempre está ahí para el resto de las cosas", dice Eliasson, "señala una extraña materialización de su carácter inmaterial"[1218]. Por ello, en muchas de sus obras, Olafur intenta dar cuerpo a la luz, manifestar su dimensión tangible.

1216. Ibíd. p. 13

1217. ELIASSON, Olafur. http://www.elcultural.com/revista/arte/olafur-Eliasson/33229 [Documento en línea. Consulta: 25 mayo 2015]

Por ejemplo, en la obra *The light set up*, 2005, que consiste en una sala vacía iluminada con luz natural y artificial que varía sutilmente, la luz, el espacio y los visitantes forman un cuerpo indiferenciado, la obra se transforma con la presencia de los espectadores.

Los diseños de lámparas que emiten luz, están ideados con el fin de señalar la luz, de hacer física su presencia. En concreto, la gran lámpara circular *Eye see you*, 2006, que Olafur diseñó para un escaparate de Louis Vuitton, es un gran ojo iluminado. Un ojo que te mira al mismo tiempo que lo estas mirando. "Cuando miras fijamente la luz, ves más de ti mismo que nunca"[1219], dice Eliasson.

The Weather Project. Impresionar y desimpresionar al ojo

Olafur, como los impresionistas hicieron con anterioridad, se cuestiona e interroga a los otros sobre el acto de ver. "Mi trabajo se centra en investigar tu capacidad de introspección. Tiene que ver con verte a ti mismo mirando y reflexionar sobre tus reflexiones. Un acto crítico que no hacemos lo suficiente", dice Eliasson.

Tal como Monet se sintió impresionado ante el cielo crepuscular que dio origen a su obra icónica "impresión", la obra de *The Weather Project* de Eliasson impresionaba al visitante que entraba en la Nave de Turbinas de la Tate Modern de Londres, con un sol rojizo y húmedo.

Esta primera impresión que abrumaba y traspasaba al instante los poros de la vista, quedaba al poco tiempo suspendida por la curiosidad del artificio. Olafur no oculta el engaño óptico, tal como hizo ya hizo en *Beauty*, sino que más bien quiere evidenciarlo.

Es, precisamente, el carácter ilusorio de esta puesta de sol lo que lleva a tomar distancia de la obra, salir en cierta forma de su atmósfera, para penetrar en la duda, el cuestionamiento y el querer saber el cómo y el porqué. Curiosamente, cuanto más te aproximas a la obra más evidente se hace el engaño visual y más fácil resulta esa toma de distancia que Olafur acaba provocando al visitante. A Eliasson no le basta con que "veamos" la

1218. ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Edición a cargo de Moisés Puente en colaboración con el estudio Olafur Eliasson. Barcelona: Gustavo Gili, 2012, p. 78

1219. ELIASSON, Olafur. *An I for an Eye*. 5 noviembre 2006. www.nytimes.com/2006/11/05matter.html [Documento en línea. Consulta: 28 mayo 2015]

obra, sino que quiere que nos veamos a nosotros mismos viendo. El enorme espejo del techo favorecía este efecto reflejo que es tomar conciencia de ver. Por otro lado los cañones de humo que vaporizaban la instalación y las placas luminosas del disco solar estaban a la vista del espectador.

Eliasson fuerza una realidad que "es casi real, sin serlo del todo", de modo que quien ve sus obras no se cuestiona únicamente sobre la naturaleza de la luz, sino también sobre el acto de ver.

No es sencillo discernir que es la luz para Olafur, él mismo no facilita claves que ayuden a descubrirlo. Sus títulos son vagos, motivan a reflexionar y dejan un gran margen a la interpretación. Sus obras son enigmáticas y hay cierta tendencia a la superficialidad. Abundan en sus obras las superficies pulidas, cristalinas y especulares, los fractales que rompen la imagen generando al mismo tiempo multitud de imágenes nuevas.

Del mismo modo que la luz es efímera, cambiante y relativa, Olafur está interesado en provocar una experiencia versátil y subjetiva, una experiencia "superficial", que afecte, ante todo, a la dermis del ojo.

Podría decirse que, así como él se preserva del sentido numinoso de la luz, sus proyectos creativos consiguen agudizar la mirada exterior pero son precavidos a la hora de traspasarla hacia el interior.

En *The Weather Project*, la piel del ojo se siente impresionada fugazmente, para desimpresionarse en el momento en que empieza a cuestionarse lo que ve. La pregunta inquisitiva le distancia irremediablemente de la primera emoción, pone frenos al dejarse embargar por las sensaciones.

Aún así, el poder sensorial de *The Weather Project*, mantiene al espectador en una tensión paradójica. El ojo se debate continuamente entre ver un sol o ver un disco de luz anaranjada artificial. Y en ese vaivén, el ojo no consigue entregarse ni a la contemplación ni a la pura reflexión. Olafur enseña el truco de magia que hay detrás del encanterio de forma deliberada, como para desencantar la mirada y desimpresionar al ojo.

Se intuye un fondo en la superficie de sus obras, un fondo que debe existir aunque Olafur insista en ocultarlo, sin embargo, para el espectador es difícil encontrar la ranura, la mirilla que permita ver el otro lado, porque todo en la obra de Eliasson es pulido, cristalino, especular y luminoso.

Quizás esta incógnita sea, en realidad, su juego, y como el ilusionista, aparente continuamente destapar sus cartas, para poder concentrarse en el truco definitivo, ese que el buen mago no desvela nunca, porque son los que miran y creen que están viendo, a los que les corresponde descubrirlo.



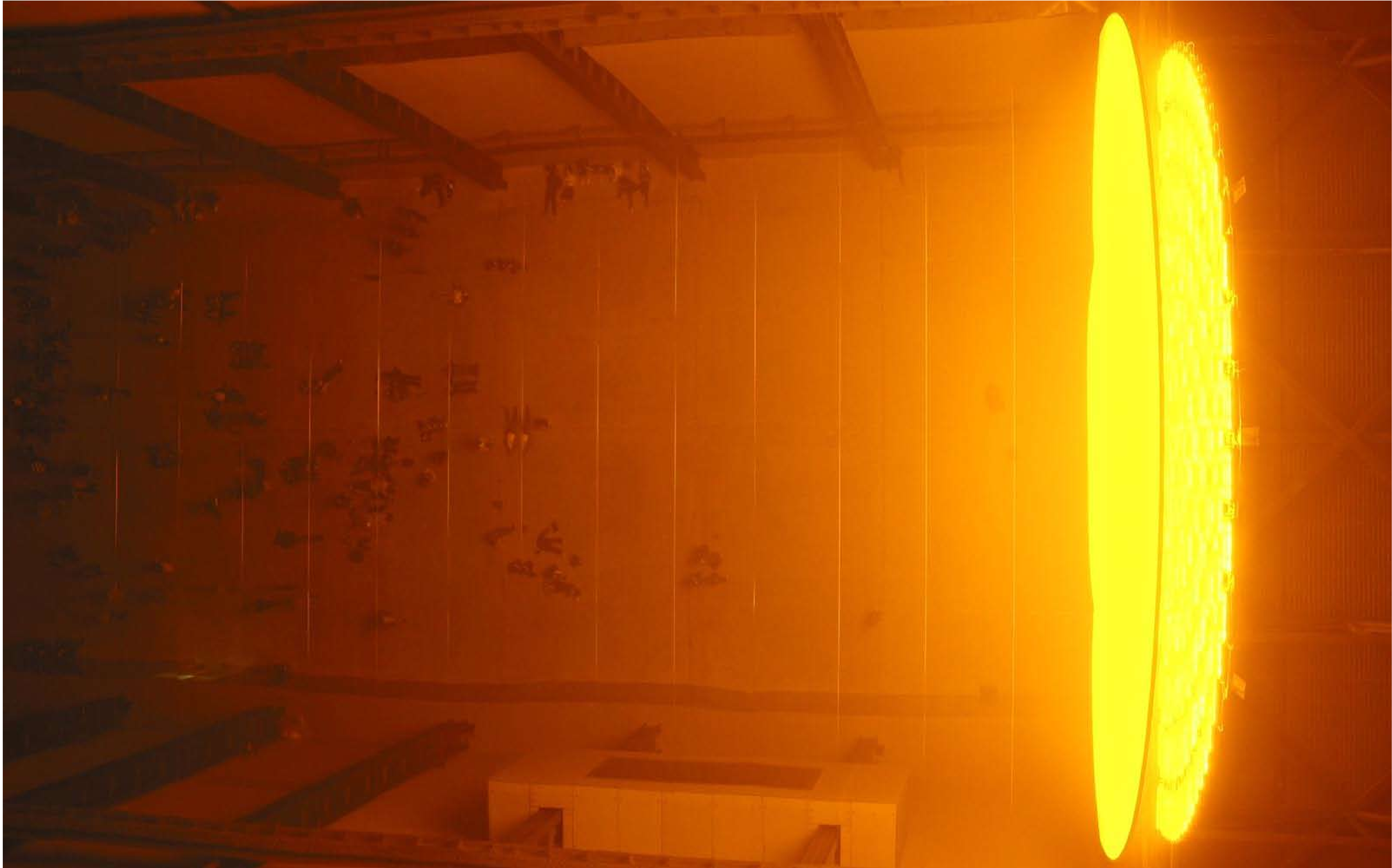


183



184







188

Jaume Plensa

Crear belleza

Nuestra obligación, nuestra gran responsabilidad desde el arte es crear belleza.

Jaume Plensa

Jaume Plensa (Barcelona, 1955) dice sentirse como un labrador que hace su trabajo y recoge sus frutos. Y algo en su aspecto austero confirma esta apariencia de hombre de campo, que combina la dedicación al cultivo de la tierra con la necesidad de augurar constantemente el cielo. Tras esta apariencia algo tosca, Plensa oculta un espíritu tremendamente sensible a la belleza.

La belleza tiene mucho que ver con el misterio, con aquello que conmueve sin "porqué". Como el acto mismo de la creación, la belleza es inefable. Plensa admite sentirse fascinado por el arte de todos los tiempos que para él se encuentra unido por un hilo invisible; desde los dólmenes neolíticos, hasta el arte egipcio cuyas figuras sedentes recuerdan sus esculturas de hombres sentados, hasta los grandes Budas de ojos cerrados que invitan al espectador a volver la mirada hacia sí mismos.

La escala monumental de estas obras, así como las del arte egipcio y las del megalítico, son un recurso de sublimación que Plensa también aplica muy a menudo en sus obras. En sus trabajos más recientes, también se da una estilización de las obras, se estiran, se vuelven etéreas como previamente hicieron las figuras de Giacometti, otro de sus referentes.

La poesía es, al mismo tiempo, una gran fuente de inspiración para Plensa que tal como demuestran sus figuras humanas hechas con letras, siente una gran atracción por las palabras. Plensa menciona a Shakespeare, Canetti, Dante y ante todo a Blake por el que siente gran devoción. La obra *Blake in Gateshead, 1996*, es un homenaje que rinde a este artista visionario.

> Caminando cerca del Tyne y pensando en Blake, pensé que un nuevo puente era necesario, un puente vertical que nos llevara juntos hacia una nueva clase de paisaje. Ese paisaje está sobre nuestras cabezas y bajo nuestros pies y quizás porque está demasiado cerca o demasiado lejos es inalcanzable. Construir un puente, un puente de luz en Gateshead, cerca del Tyne, pensando en Blake[1220].

Plensa crea un puente de luz de 2 km de altura que aparece de noche y se

1220. PLENSA, Jaume. http://www.jaumeplensa.com/index.php/bibliography/press-pdf [Documento en línea. Consulta: 14 julio 2015]

oculta de día. La luz vertical se refleja en el río Tyne, de modo que consigue unir el cielo y el infierno de Blake.

Chispas de luz en un lugar oscuro y húmedo

El taller de Plensa es "una extensión de su cabeza". El cerebro es para él una parte esencial del cuerpo, "un lugar oscuro y húmedo", un laboratorio de ideas donde estas aparecen de forma "salvaje", no racional. Allí se materializa la intuición y "la fricción entre opuestos crea algo que no puede ser explicado, algo inesperado"[1221]. Para Plensa la creación es un misterio y sus obras son intentos de aproximarse a él, pues donde no alcanzan las palabras, llega la imagen poética.

El roce de las ideas en el interior del cerebro hace que todo "eche chispas" que la luz se encienda en el interior. Plensa utiliza la luz en muchas de sus obras. Algunas se iluminan desde dentro cuando llega la noche, es entonces cuando adquieren una energía especial, "es como si sus almas emergieran"[1222].

The Crown Fountain. Soplar la vida

Las intervenciones que Plensa ha hecho en el espacio público siempre han supuesto para él un reto muy motivador. Plensa parte de que son lugares que no pertenecen al artista sino a todo el mundo, es por ello que el creador tiene que partir de la humildad para abordarlos. Pero ante todo, el arte en los espacios públicos debe inducir a la "libertad personal", asegura Plensa[1223].

Esa sensación de libertad es precisamente lo que despierta *The Crown Fountain*, 2004. Cuando la noche antes de la inauguración apartaron las vallas, los niños corrieron a situarse bajo los chorros de agua de esta fuente inspirada en elementos clásicos y tecnológicamente innovadora.

The Crown Fountain está situada en el Millenium Park de Chicago, fue un encargo de la Familia Crown que llevó a Plensa a más de cuatro años de trabajo y dedicación. La Crown Fountain está compuesta de dos grandes torres enfrentadas que son una especie de tótems contemporáneos en las que las caras de ciudadanos anónimos de Chicago se suceden alternando una mirada abierta y sonriente con un semblante de ojos cerrados. En el momento en que los rostros cierran los ojos, "soplan" por su boca un chorro de agua que empieza a brotar de forma suave.

1221. Digimag Septiembre. *The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa.* http://www.digicult.it/ [Documento en línea. Consulta: 30 mayo 2015]

1222. Ibíd.

1223. Ibíd.

La fuente está inspirada en las gárgolas de tradición arquitectónica europea. Estas gárgolas se relacionan con la capacidad divina de crear a través del aliento, el soplo vital y la palabra. El agua es para Plensa símbolo de fluidez y fuente de vida. El agua también mana, en ocasiones, en forma de cataratas de la parte superior de las torres, simulando ser el cabello de estas enormes cabezas, según puede apreciarse en los bocetos de Plensa.

Los dos grandes rostros enfrentados dialogan entre sí, dejando un "vacío" entre ellos que es de suma importancia para Plensa. En el espacio que hay entremedio de dos personas que mantienen una conversación siempre se crea un nuevo espacio.

En este caso, se trata de una superficie negra que es una especie de piscina o pileta de tres milímetros de profundidad, en la que Plensa realiza un sueño antiguo, la idea de "poder caminar sobre las aguas"[1224]. Aunque este espacio se puede transitar con el calzado puesto, la mayoría de las personas tiende a descalzarse dejando en las lindes hileras de zapatos que recuerdan a las mezquitas musulmanas.

The Crown Fountain es una pieza que ha tenido en cuenta no sólo su localización espacial, sino también su interacción con el tiempo y el clima. En verano es, en palabras de Plensa, "una celebración a la vida"[1225] en la que hay ruido, confusión y gente duchándose en los chorros de agua. En invierno, sin embargo, se convierte en una especie de jardín zen. Chicago en invierno está cubierto de nieve y en la plaza sólo emergen las dos torres con las caras sonrientes de sus ciudadanos. Existe una versión invernal del vídeo en la que las caras no "soplan" el agua.

Plensa también ha contemplado la posibilidad de que el viento sople demasiado fuerte, cosa que ocurre en ocasiones en Chicago. Ante estas situaciones hay un sensor que cambia de programa y el agua deja de manar. Técnicamente se trata de una pieza muy compleja, aunque al mirarla parezca sencilla.

Cabezas totémicas. Espiritualizando el pensamiento

Para adaptar los rostros del archivo de personas que se creó para *The Crown Fountain*, Plensa se vió forzado a estilizarlos. Algo que se ha convertido en una constante en las obras de cabezas femeninas que viene realizando desde el año 2009. Plensa alarga sus cabezas con el fin de espiritualizarlas.

1224. PLENSA, Jaume. "In Jaume Plensa's Workshop, SPEECH AND MATTER". Ars Magazine, Julio-Septiembre, 2010

Las imágenes originales que utiliza para estos retratos a gran escala corresponden a niñas entre nueve y doce años. Es el momento en que se encuentran en transición, han dejado de ser niñas pero todavía no son mujeres. Es un momento de tránsito en el que la belleza cambia a gran velocidad.

Los ojos cerrados de estas niñas, como los de las estatuas búdicas, invitan a la introspección, a mirar hacia dentro. Reclaman ese estado meditativo, de hipnagogia y ensoñación, en el que todo es posible. Apuntan a momentos de recogimiento e inspiración, de reencuentro con nuestro ser más esencial.

Plensa parece crear belleza exterior con el fin de despertar la belleza interior, para que emerja "algo superior, espiritual, divino, algo que nos transciende y que es inherente al ser humano"[1226]. Las cabezas son para Plensa contenedores del alma, la dimensión espiritual del ser humano. De apariencia totémica, la mayoría de ellas son de dimensiones monumentales y blancas, cubiertas con una capa de polvo de mármol que recoge la luz blanca y cristalina e intensifica el carácter irreal de ensoñación de las obras.

Dream, 2009, fue creada para instalarse en la localidad minera de St. Helens. El título se inspira en un comentario que le hizo un antiguo minero a Plensa en un pub del pueblo. "Cuando estás a más de 300 metros de profundidad, la oscuridad es tan profunda que la luz se convierte en un sueño"[1227].

Echo, 2011, instalada en Madison Square Park en Nueva York, está inspirada en Eco, la ninfa que enamoró a Narciso y a la que Zeus castigó por ello a no poder pronunciar más sus palabras, sólo a repetir la voz de los otros. *Echo*, como el resto de cabezas femeninas, invita a mirar hacia dentro, a meditar las palabras que pensamos y pronunciamos para evitar repetir sin sentido las palabras de los otros.

Olhar nos meus sonhos (Awilda), 2012, fue una pieza que se instaló temporalmente en la playa Botafogo de Río de Janeiro. El sol amanecía detrás de ella, pero empezaba a iluminarla conforme avanzaba el día. Creó un gran vacío entre los habitantes de Río, pues en el breve lapso de tiempo en que estuvo instalada llego a conseguir formar parte de su paisaje cotidiano. Es por ello que Plensa afirma que algunas obras "empiezan cuando acaban", pues es cuando se hace presente su ausencia cuando se empieza a valorarlas realmente.



1225. Digimag Septiembre. *The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa.* http://www.digicult.it/ [Documento en línea. Consulta: 30 mayo 2015]

1226. PLENSA, Jaume. *Olhas nos Meus Sonhos (Awilda).* http://www.youtube.com/watch?v=2C6Ocs=enWY [Documento en línea. Consulta: 21 julio 2015]

1227. PLENSA, Jaume, "Mi obligación es crear belleza". La Vanguardia Cultura, 30 enero 2011

189















195

Anish Kapoor

Dentro del cuerpo de la diosa

El vacío es verdaderamente un estado interior.
Tiene mucho que ver con el miedo,
entendido en términos edípicos
y más aún con la oscuridad.
No hay nada tan oscuro como la tiniebla interior.
Ninguna negrura es tan negra…

Anish Kapoor

Anish Kapoor[1228] (Bombay, India, 1954) parece atraído irremediablemente por el vacío y la penumbra de lo telúrico. La oscuridad de las obras de Kapoor es similar al interior de la diosa egipcia Nut que engullía al sol cada noche, al tiempo que su cuerpo se convertía en una noche estelada, para darlo a luz al amanecer. El vacío, del que tantas veces habla Kapoor, es el útero cósmico de Nut, similar al "pleno cósmico" de la física cuántica, que alberga en sí mismo todas las potencialidades. El mismo Kapoor reconoce que sus esculturas remiten al "espacio del más allá", un vacío germinal e ilusorio[1229].

Como ocurre en el arte icónico tradicional, casi todas sus obras son frontales, no pueden "dar la espalda a Dios"[1230]. Cuestionan el tema del origen primordial, supuran fecundidad y abundancia.

Lo sublime o el reverso de la luz

Kapoor trata el tema del vacío como si fuera el reverso del universo macrocósmico y el de su equivalente microcósmico, el ser humano. Oscuridad nocturna, estelada, que recuerda a los agujeros negros del espacio y al miedo a ser engullidos que se despierta a nivel celular.

> El vacío tiene muchas presencias. Su presencia como miedo tiende a la pérdida del sujeto, va del no-objeto al no-sujeto. De alguna manera es la idea de ser consumido por el objeto, o en el no-objeto, en el cuerpo, en la cueva, en el útero... Siempre me ha atraído el miedo, la sensación de vértigo, de caída, de ser arrastrado hacia el interior. Es esta la concepción de lo sublime que invierte la idea de unión con la luz. Es una inmersión, una especie de volverse del revés. Es una visión de la oscuridad, en la que el ojo no está seguro, hacia la que la mano se vuelve con la esperanza de tocar, y en la que sólo la imaginación tiene la posibilidad de escapar[1231].

1228. Kapoor nació en India, de padre indio y madre iraquí judía. A los diecisiete años se trasladó a Israel donde residió dos años y en 1973 se trasladó a Londres, dónde estudió arte.

1229. KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor.* Londres: Visual Arts Department, The British Council, 1990. p. 46

1230. Ibíd. p. 48

1231. *Anish Kapoor.* Organiza Royal Academy of Arts, Londres y Museo Guggenheim, Bilbao. Traducción Jesús Cuéllar. Madrid: Turner, 2010. p. 168

1232. En la iconografía hindú los sexos aunados de Shiva y Kali se representan sobre todo en el icono lingam-yoni, una figuración del falo y la vagina cósmicos, entregados al abrazo sexual, que genera el universo de forma activa y de forma continua. KAPOOR, Anish. *Anish Kapoor*. Londres: Visual Arts Department, The British Council, 1990. p. 39

Sin embargo, el vértigo ante lo desconocido y abismal, con el solo hecho de destaparlo, es decir, de girarlo, de darle la vuelta, queda transmutado. Kapoor reconoce su atracción al concepto del miedo, la sensación de vértigo y de caída. La atracción irresistible de la gravedad. Su obra puede ser fruto de un intento de exorcizar ese miedo, temor que por otro lado, forma parte de la naturaleza instintiva del ser humano.

El miedo primigenio a lo desconocido, el terror hacia lo misterioso, acompaña al ser humano desde sus orígenes. Historiadores de las religiones como Otto y Eliade atribuyen el temor reverencial al encuentro con el numen.

Lo numinoso como lo sublime, atrae y repele, causa fascinación y temor a un tiempo. Algo que también ocurre con las obras de Kapoor, que o bien te acorralan con su magnificencia o bien intentan absorverte hacia su interior. Sus heridas, fisuras agujeros, concavidades ejercen un efecto de atracción como si quisieran devorarnos.

A la diosa Kali, venerada en India como una forma vaginal, se le atribuye también una doble naturaleza, la de dar la vida y la de arrebatarla, se nace de su vientre y se regresa a él. Su poder y potencia indiscutibles nos hacen sentir humildes, insignificantes, algo que también ocurre con las obras de gran escala de Kapoor.

El otro lado, el reverso de la luz es la oscuridad. La tradición mística contempla esta oscuridad fértil y fecundadora como una tiniebla. La vía negativa de místicos como el Aeropagita o Juan de la Cruz que defienden esta tiniebla, noche oscura, como la única posibilidad de ver a Dios.

La tiniebla, la penumbra misteriosa, la luz crepuscular del Romanticismo, es la misma luz oscura que Kapoor utiliza cada vez con más frecuencia en sus obras. El rojo es para él como el sol del atardecer romántico, la antesala del negro y de la noche.

La eclosión del color. La aventura amorosa cósmica

El *hierosgamos*, el matrimonio sagrado o aventura amorosa cósmica está presente en toda la trayectoria de Kapoor. En sus primeras obras, realizadas entre 1979 y 1983, y en concreto en la obra *1000 names*, las formas redondeadas se yuxtaponen a los elementos rectilíneos, variaciones fálicas y vaginales del icono hindú *lingam-yoni*[1232]. El cuerpo, según dice el mismo Kapoor es "una entidad cosmológica que alberga en su interior un retrato del Universo"[1233].

1233. Ibíd. 44

Las obras de estas series tempranas están espolvoreadas de pigmentos de colores primarios a los que Kapoor, como hizo Goethe en su día, otorga su propia simbología. El rojo es símbolo del cuerpo, de la sangre, del nacimiento, la muerte y la vida. El amarillo es un elemento apasionado y expresivo del rojo, su yo solar, llameante, amoroso y extrovertido. El blanco corresponde a la pureza y a la castidad como un intento de negar los colores del cuerpo. El azul es el elemento espiritual y transcendente, más fecundo y creativo que el blanco.

Kapoor sostienen que el acto de esparcir los pigmentos de color sobre las obras es una forma de distanciarse de ellas, de borrar su huella humana y darles un carácter autónomo o "autogenerado".

De forma similar, los rituales hindús reconocen el carácter sagrado de los elementos naturales; piedras, árboles... al esparcir color sobre ellos. El color pulverizado hace visible lo invisible, visibiliza lo sacralidad de los objetos.

También, Yves Klein y Wolfang Laib utilizan el pigmento en polvo de una forma espiritualizada o sacramental.

El pigmento espolvoreado difunde los límites de las esculturas de Kapoor y les da un efecto de levedad. La esponjosidad del pigmento puro, de alguna forma, desmaterializa el objeto o lo que es lo mismo, lo espiritualiza.

El lugar interior. Cuerpo y santuario

Los colores saturados primarios de estas esculturas de Kapoor atrapan la mirada y agudizan la percepción y generan "sensación de lugar".

El momento decisivo en la trayectoria de Kapoor es cuando decide "desplazar ese lugar al interior de los objetos", penetrarlos e incluso habitarlos. Decisión que requiere una consecuente alteración de la escala de los objetos que crecen hasta convertirse en "santuarios". El lugar interior, dice Kapoor, "es un espacio mente-cuerpo, un santuario individual".

Al convertir el cuerpo en santuario, Kapoor no hace sino actualizar la tradición cosmogónica hindú que parte del cuerpo divino de *Purusha*, el ser primordial, para levantar el santuario.

1234. Hemos visto anteriormente como los viajes chamánicos se realizan tanto a los mundos superiores como a los inferiores y ambos proporcionan visiones y sanaciones.

De la luz a la oscuridad. El descenso a la caverna

> *Lo que estoy haciendo parece encontrarse en la oscuridad,*
> *o acercase a la oscuridad.*
> *La visión platónica de la civilización moviéndose desde la oscuridad a la luz no parece ser mi aventura particular.*
> *Parezco estar moviéndome desde la luz hacia la oscuridad.*
>
> Anish Kapoor

Para poder "ver", invocar la visión reveladora, nuestros antepasados prehistóricos hicieron el mismo recorrido invertido que afirma transitar Kapoor de la luz del día a la oscuridad de la caverna.

Las fisuras, puertas, los umbrales parecen querer absorber al observador hacia el interior, hacia lo profundo, abducirlo contemplativamente a un mundo intrauterino, donde el estremecimiento y el éxtasis del encuentro son posibles.

Volver al interior de la caverna, el viaje a los mundos inferiores del chamán[1234], o el aislamiento de los templos de Asclepio, devienen iniciaciones necesarias para ver la luz. La vida que colapsa en el encuentro de un espermatozoide y de un óvulo brilla hasta en la oscuridad del útero matricial.

Las primeras imágenes zoomórficas surgieron precisamente de este descenso al interior de la cueva. Descenso o caída por el que Kapoor se siente atraído, como si las paredes de la piel interior de sus obras fueran a gestar su propio y continuo nacimiento.

Úteros cósmicos o cosmos uterinos de membranas rojizas que no solo nos conducen al interior de nuestro cuerpo, sino que se dilatan se expanden poco a poco a una dimensión superior, como si quisieran ser o identificarse con la gran membrana cósmica, el cielo estrellado de Nut.

Svayambh. Alumbrado por sí mismo

Las obras de Kapoor se alumbran por sí mismas, son *Svayambh*, autogeneradas, concepto que utilizara para hablar de su proceso creador y que se contrapone a *rupa*, aquello que ha sido hecho e impuesto por el ser humano.

A Kapoor le gusta "mantener la distancia" entre él y sus obras. Obras que están vivas y que continúan estándolo en su ausencia. Algunas de ellas sufren transformaciones explícitas, como la obra del mismo título *Svayambh*,

2006 que consiste en un tren de vaselina roja, pintura y cera que recorre los espacios del museo dejando rastros rojizos en las lindes de las puertas que atraviesa.

Las obras de superficie pulida o especular sufren transfiguraciones menos explícitas al reflejar de forma continua y cambiante el entorno que les rodea. Obras como *Cloud Gate* (*Puerta de las nubes*), 2004-2006, y *Espejo del cielo*, 2007, se transforman, mudan conforme cambia la luz del día y las personas que acuden a mirarlas.

Pero más allá de esta autonomía e independencia que Kapoor confiere a sus obras, intuimos que tras la palabra *Svayambh* se encuentra la idea de que el creador, el artista, es una especie de parturienta, alguien que únicamente favorece el nacimiento de algo que está latente en ese vacío cósmico, oscuro y primigenio, origen de toda cosmogonía.

En el caso de Kapoor, es más apropiado hablar del artista como gestador, como alguien que se embaraza de la obra y la da a luz. La obra *When I'm pregnant* (*Cuando estoy gestando*), 1992, consiste en una semiesfera blanca que emerge de una pared blanca y trata directamente del carácter fértil de la persona creadora.

Kapoor reconoce abiertamente que gran parte de su imaginario es femenino. De algún modo, confirma la idea del sermón del Maestro Eckhart que afirma que más allá de ser virgen es imprescindible ser mujer para poder concebir lo numinoso.

Así pues, las obras resultantes de esta concepción imaginal son sin duda *Svayambh*, generadas milagrosamente, justo como sucedía en el origen en el que todo era potencia y posibilidad.

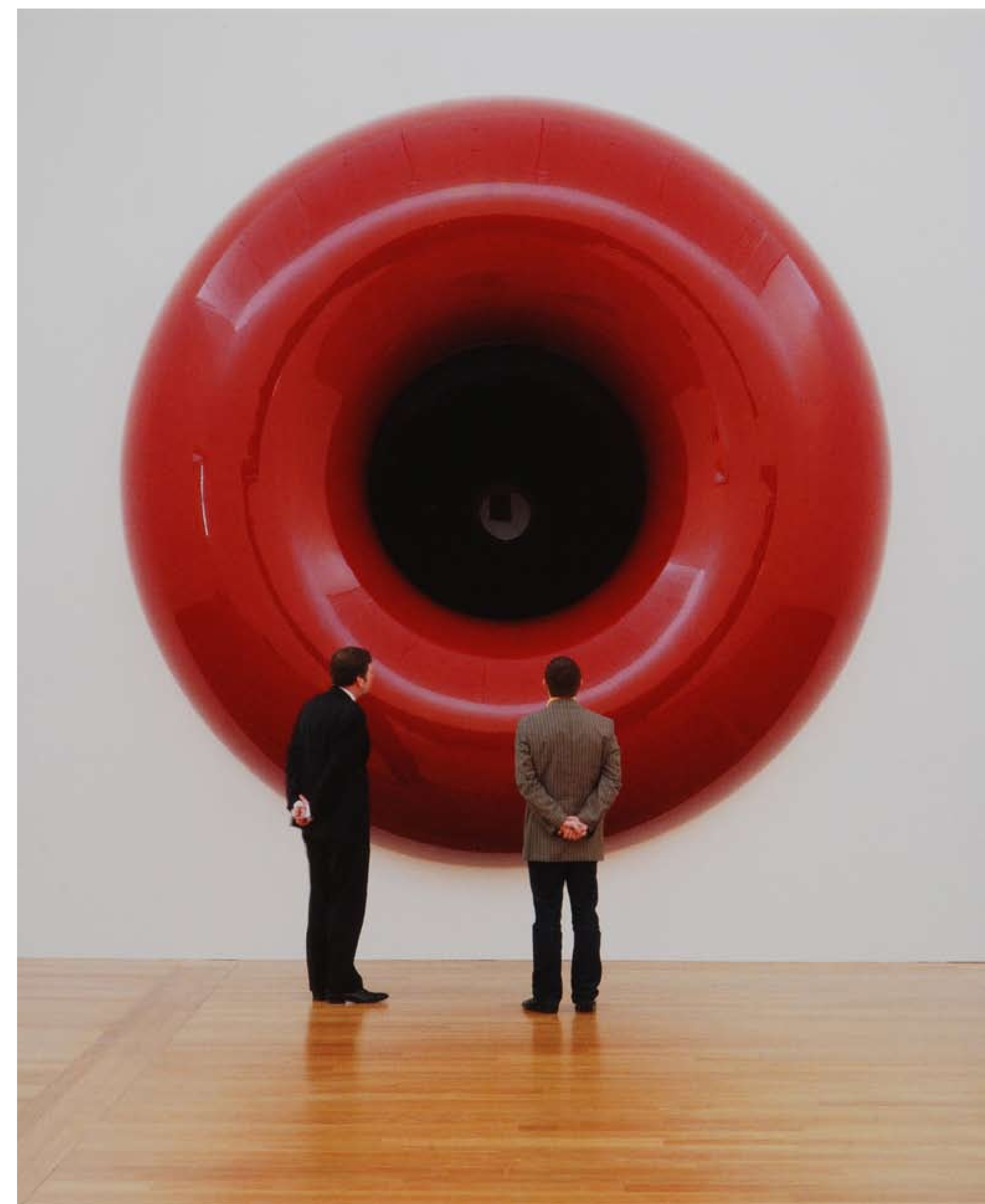
Crear es para Kapoor una forma de revivir el mito primigenio e invocar el misterio numinoso que impregna toda cosmogonía.



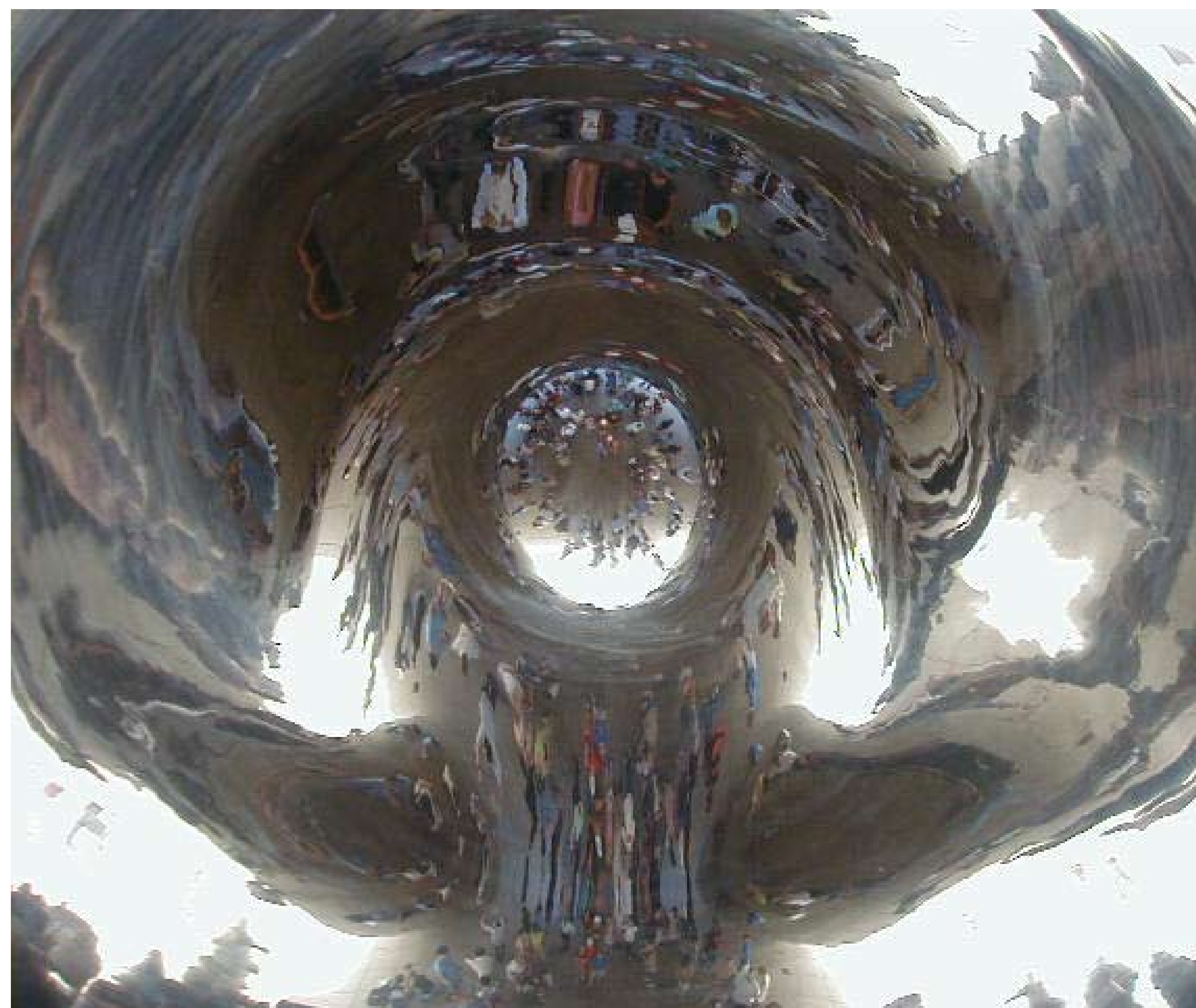
















203

James Turrell

Las cortinas y la vía láctea

James Turrell fue concebido en Los Ángeles una noche de 1942. No hacía mucho que se había declarado la guerra a Japón y se temía la posibilidad de una ataque en la Costa Oeste. Esa noche hubo un incidente y las posiciones antiaéreas abrieron fuego. Nunca se llegó a saber si el ataque fue real o imaginario.

Los padres de James Turrell celebraban que habían acabado la construcción de una habitación en la segunda planta de la casa. El padre de Turrell la utilizaba para alimentar a los pájaros a los que llamaba imitando su canto. Esta habitación, que tenía ventanas en los tres lados y ofrecía una vista de 270º, acabó siendo el dormitorio de Turrell.

Quizás como consecuencia del incidente de esa noche misteriosa de 1942, las ventanas de Los Ángeles tenían que ser cubiertas con cortinas oscuras durante la noche. A Turrell le gustaba cerrarlas durante el día y crear una cámara oscura en su habitación. Con sólo seis años de edad, cogió una aguja y se dedicó a perforar las cortinas, creando así constelaciones, de este modo conseguía ver las estrellas dentro de su cuarto y en pleno día.

Esta anécdota infantil es muy significativa, si se considera que Turrell ha dedicado su vida a agujerear la tierra, a crear fisuras que hagan descender el cielo, a aproximarnos las estrellas y hacer más visible el cosmos.

El mismo Turrell reconoce que su interés por "volar, el viaje y el cielo" no es muy diferente del síndrome de Peter Pan de muchos artistas. "No queremos crecer porque queremos tener una vía donde lo imaginario puede ser "real" tanto como aquello que es comúnmente considerado como realidad"[1235].

1235. TURRELL, James. *Air Mass*. Edición a cargo de Mark Holborn. Alemania, Londres: The South Bank Centre, 1993

Los tembladores que saludan la luz. Cuáqueros

> *La forma en que hago mi trabajo, sin noción de imagen,*
> *está vinculada a mi educación cuáquera.*
> *Los Cuáqueros tienen un lugar, una "casa de encuentro"*
> *dónde vas a interiorizar y a saludar la luz.*
>
> James Turrell. *Reencontres 9*

Si entramos en uno de los *Skyspaces* que Turrell ha creado por todo el mundo, nos invadirá en seguida la sensación de entrar en un lugar lleno de misterio. Como sucede al entrar en un templo, reclama silencio e invita a interiorizar.

Sólo la luz se cierne sobre el visitante, penetrando el interior por su óculo abierto. En ese sentido, los *Skyspaces* son semejantes a las "casas de encuentro cuáqueras" que Turrell ha diseñado con aberturas al cielo. Ambos espacios funcionan como ojos que llevan la luz exterior al interior.

La trayectoria artística de Turrell se ve, en gran parte, influida por su educación cuáquera conservadora. La religión cuáquera fue fundada en Inglaterra por George Fox (1624–1691). La palabra cuáquero quiere decir tembiador, aunque ellos mismos se llamaban "los amigos", se cree que se les acabó denominando cuáqueros por las convulsiones y temblores que experimentaban en sus encuentros.

Los cuáqueros pretenden revivir las experiencias del cristianismo primitivo y creen en la contemplación numinosa sin mediación. La experiencia mística y el temblor ante lo numinoso, es algo que puede experimentar cada persona en su interior.

Las reuniones cuáqueras empiezan repitiendo oraciones que actúan pacificando la mente y alterando el ritmo perceptivo. Se alternan los rezos colectivos con los silenciosos y los encuentros más conservadores pueden llegar a durar hasta tres horas. Se considera el cuerpo como un templo interior que hay que penetrar para saludar la luz.

Los cuáqueros son iconoclastas y sus salas de reunión están vacías. Consideran que la imagen puede interponerse en el contacto directo con lo divino. De un modo similar, las obras de Turrell no se ocupan del objeto, ni de la imagen, sino que quieren destacar la "experiencia pura de la luz".

> Si insertas una imagen en la luz tendrás una película. Pero al contar una historia se reduce el poder de la luz de detener y transformar lo real y de hacernos pensar en realidades más allá de esta. No es que rechace la imagen, es que quiero el poder de la luz. Y quiero destacar que esta experiencia pura puede ser muy emocional[1236].

1236. TURRELL, James. Entrevista a James Turrell por Elena Vozmediano. http://www.elena.vozmediano.info/2008/07/entrevista-james-turrell.html [Documento en línea. Consulta: 21 noviembre 2012]

La luz es la revelación. *Mendota Hotel*

> *La luz no es tanto algo que revela*
> *como la revelación en sí misma.*
>
> James Turrell. *A Retrospective*

James Turrell se graduó en la Universidad de Pomona en 1965, especializándose en psicología de la percepción y realizando cursos extensivos completos de arte, matemáticas y astronomía.

Un día, estando en una clase de historia en la Universidad, tuvo un momento revelador. Los profesores presentaban un desarrollo del arte occidental y se discutía sobre la representación de la luz en Rembrant, Vermeer, Turner, Monet y los impresionistas. Se proyectaban imágenes de estos artistas sobre una pantalla de sílice que devolvía un resplandor extremadamente brillante. Entonces, Turrell se fijó en el rayo de luz que surgía del proyector y empezó a reflexionar sobre la luz, no únicamente como una herramienta que nos permite ver sino como un elemento al que mirar[1237].

Entre 1966 y 1974, Turrell alquila el Mendota Hotel en Santa Mónica, pinta todas las paredes de blanco y cierra todas las ventanas. Poco a poco, va abriendo pequeñas rendijas de forma que algunas habitaciones se convierten, como el dormitorio de su infancia, en cámaras con múltiples estenopes. Las luces de los semáforos y del tráfico nocturno penetran las habitaciones. Turrell empieza a experimentar sólo con la luz, con la fisicidad de la luz que es capaz de llenar y habitar el espacio.

El Mendota Hotel será la matriz de sus primeras instalaciones, un lugar donde Turrell empieza a "atesorar la luz", ese "elixir precioso"[1238]. En las series *Projection pieces*, Turrell usaba un proyector de alta intensidad para emitir rayos de luz que generaban formas geométricas creando la ilusión de tridimensionalidad. Estas instalaciones evolucionaron hacia situaciones más arquitectónicas en las que experimentaba con construcciones espaciales superficiales. En las series *Shallow space constructions* crea campos de color vibrantes y porosos que recuerdan las pinturas de su admirado Rothko.

Turrell, como hicieron los impresionistas antes que él, cuestiona en estas piezas el acto de ver, la percepción pura y subjetiva de la luz y el color. Goethe se hubiera entusiasmado si hubiera llegado a ver estas obras que escapan a cualquier tipo de mirada objetiva e invitan al observador a experimentar el color, a sentirlo emocional, psíquica y espiritualmente.

1237. TURRELL, James. *A Retrospective*. Michael Govan y Christine Y. Kim (editores). Los Ángeles, Munich, Londres, Nueva York: Los Ángeles County Museum of Art, Museum Associates, Prestel Verlag, 2013. p. 39

1238. TURRELL, James. Entrevista: *El vendedor del cielo*. http://el pais.com/diario/2009/21/babelia. [Documento en línea. Consulta: 14 octubre 2012]

Templo exterior, templo interior. *Skyspaces*

La luz pone en relación lo material y lo inmaterial,
lo visto y lo no visto, también la tierra y el cosmos, su encuentro.
James Turrell. Entrevista de Elena Vozmediano

Volar es una fuente de inspiración para mí,
de alguna manera el cielo es mi estudio.
James Turrell. *Passageways*

Paralelamente a sus estudios de arte, psicología de la percepción, matemáticas y astronomía, James Turrell adora volar. Desde su adolescencia se ha dedicado a diseñar, restaurar y pilotar aviones. Los *Skyspaces* fueron una forma de unir sintéticamente todas sus motivaciones e intereses. "Volar existía como una fuente (de inspiración) pero sólo pude empezar a incorporarla en mi trabajo como artista con los *Skyspaces*"[1239]. Estas construcciones le permitieron unir el cielo y la tierra, la visión interior y la exterior.

Los espacios que crea Turrell son la herramienta que le permite modelar la luz. "Lo que es interesante de la luz es que es difícil de modelar; tu puedes modelar el barro con tus manos y esculpir madera y piedra, pero no puedes trabajar la luz de esta manera"[1240], dice Turrell.

Turrell involucra la arquitectura del espacio para poder dar forma a la luz. Las paredes internas de estas cámaras arquitectónicas son tremendamente lisas, pulidas, perfectas para que apenas las notemos y no desvíen nuestra atención de lo que realmente importa, la contemplación de la luz. Los *Skyspaces* no sólo aúnan la pasión de volar de Turrell, el acercamiento del cielo a la tierra, sino que también sincretizan la tradición arquitectónica del templo exterior, con la premisa cuáquera del templo interior.

Las imágenes aéreas de los *estupas* budistas que Turrell vió al sobrevolar el Tibet cuando, siendo objetor de conciencia, se le encargó la misión de rescatar monjes budistas[1241], emergían ahora como formas que desde la tradición habían conseguido materializar la unión del cielo y la tierra.

El pasaje funerario irlandés *Newgrange*, el monumento megalítico de *Stonehenge*, las piramides egipcias y mayas, también han sido fuente de inspiración para el diseño de los *Skyspaces*. Pero más allá de las formas cupulares, escalonadas, piramidales de estos templos y monumentos, centros del mundo, lugares de recogimiento y visión, lo que más atrae a Turrell es que en todos ellos "se rendía culto a las estrellas"[1242].

1239. TURRELL, James. *Rencontres 9*. Edición a cargo de Almine Rech y Bernard Ruiz-Picasso. París: Almine Rech y Images Modernes, 2005. P. 72

1240. Ibíd. p. 50

1241. Los cuáqueros son pacifistas, como Turrell tenía experiencia pilotando aviones le adjudicaron la misión clandestina de salvar monjes budistas del ataque chino.

1242. TURRELL, James. Entrevista a James Turrell por Elena Vozmediano. http://www.elena.vozmediano.info/2008/07/entrevista-james-turrell.html [Documento en línea. Consulta: 21 noviembre 2012]

La luz de los sueños. *Ganzfeld Pieces*

La luz que interesa a Turrell es una luz que ocurre en el interior, en el sueño lúcido, donde "hay una mayor lucidez y sentido del color que con los ojos abiertos". Este lugar donde el ver de la imaginación y el "ver del mundo externo se encuentran y es difícil diferenciar el ver desde dentro del ver desde fuera".

> Yo siempre he querido hacer una luz que se parezca a la luz que ves en tus sueños. Por la forma en que esta luz infunde el sueño, la forma en que la atmósfera se colorea, la forma en que la luz emana de las personas con auras y cosas como estas... No vemos la luz así normalmente. Pero todos la conocemos. Así que no es un territorio extraño, o una luz extraña. Me gustaría tener este tipo de luz que nos recuerda a otro lugar que conocemos[1243].

Las *Ganzfeld pieces* están inspiradas en una técnica alemana del mismo nombre que se diseñó para probar la percepción extrasensorial de las personas. Como en ellas, Turrell aísla al espectador de forma que no tenga referencias espaciales y pueda dilatar su Cuerpo de Percepción. Quien quiera experimentar alguna de estas obras tiene que desplazarse hacia su interior. En las piezas que son celdas o cabinas perceptuales como *Alien Exam*, 1989, *Gasworks*, 1993, *Bindu Shards*, 2010, la persona se tumba en una camilla que se desliza al interior de la esfera y, durante quince minutos, se sume en el ambiente envolvente de una luz cambiante y coloreada muy similar a la de los sueños y visiones. La combinación de cadencias luminosas y el aislamiento provoca a quien lo experimenta sensaciones de bienestar, levedad y flotabilidad.

Abrir la puerta del cielo. *Roden Crater*

Yo no soy un artista de la tierra,
estoy totalmente involucrado en el cielo.
James Turrell. *A Retrospective*

Cuando en 1974, Turrell ganó una Beca Guggenheim, la gastó en sobrevolar el desierto de Arizona buscando un lugar "de gran fuerza y poder". Como otros artistas coetáneos del *Land Art*, Turrell sintió la atracción por los parajes desérticos, inexplorados e iniciáticos. Sus planes para realizar un observatorio del cielo en un volcán sintetizaban, mejor que ninguna otra obra, el interés que despertó la película de Kubric, *2001: Odisea en el espacio*, 1968, por lo cósmico y lo telúrico. Finalmente, una tarde de noviembre, tras siete meses de búsqueda, finalmente encontró el Roden Crater, un volcán extinto en el Painted Desert (Desierto Pintado) de 400.000 años de antigüedad.

1243. TURRELL, James. *A Retrospective*. Michael Govan y Christine Y. Kim (editores). Los Ángeles, Munich, Londres, Nueva York: Los Ángeles County Museum of Art, Museum Associates, Prestel Verlag, 2013. p. 95

Han pasado más de 40 años desde aquel día, en los que Turrell ha estado llevando a cabo la titánica tarea de “aproximar la inmensidad del cosmos al espacio tangible de la experiencia humana”[1244]. Poco a poco ha ido horadando el cráter, creando un conjunto de veinte cámaras que atestiguan los eventos lumínicos y los sucesos celestiales en diferentes momentos del día y la noche.

El *Roden Crater* no puede sino recordarnos en cierta forma al *Mendota Hotel* con sus múltiples habitaciones para observar la luz, pero todavía más atrás en el tiempo, trae a la memoria aquella cortina que era un colador de múltiples agujeros, mirillas a una luz antigua y lejana durante la noche y un firmamento cercano durante el día.

La cámara denominada *Fumarole*, llamada así por el término científico italiano que describe los pequeños vientos que pueden circular en torno a un gran volcán, se encuentra mayoritariamente enterrada dentro del cuerpo de cenizas del volcán. Comunica con el exterior por un conjunto de escaleras y sirve de entrada principal. Es una esfera de cuarenta y dos pies de diámetro con algunas aberturas. Cuando la puerta del exterior se cierra, la esfera se convierte en una cámara oscura, entonces mirando en el interior de la esfera a través de una mirilla uno puede ver proyectada la imagen del Desierto Pintado (Painted Desert). Tanto el cielo como el desierto pasan a estar en el interior del volcán a escala humana[1245].

Algunas de las cámaras del cráter favorecen la observación de las estrellas, en concreto, el *South Space*, dirige la mirada del visitante hacia la Estrella Polar, la cual brilla aparentemente estática con más fuerza en el firmamento.

Los largos túneles que comunican con el *Sun and Moon Space* actúan como telescopios proyectando las imágenes del sol y de la luna en unos discos circulares de piedra blanca que funcionan como pantallas. Las fases de la luna pueden verse reflejadas en el mármol con gran nitidez. En su conjunto, los túneles y el *Sun and Moon space* son una cámara estenopeica monumental. Esta cámara central comunica a través de uno de los túneles ascendente y redondeado con otra cámara el *East Portal*. Al final de este largo túnel uno descubre que las formas visibles, igual que los colores, están sujetas a la ley de la relatividad. Aquella luz que desde el interior del túnel tenía apariencia circular, se revela, al final del recorrido como una elipse.

Hay, también, una cámara especialmente diseñada para ver el amanecer, *East Chamber* y otra para ver el atardecer *West Chamber*.

1244. Interview with James Turrell. http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html [Documento en línea. Consulta: 21 marzo 2013]

1245. TURRELL, James. *A Retrospective*. Michael Govan y Christine Y. Kim (editores). Los Ángeles, Munich, Londres, Nueva York: Los Ángeles County Museum of Art, Museum Associates, Prestel Verlag, 2013. p. 18

En el centro del cráter, una abertura circular con forma de ojo, el *Eye Crater*, parece escudriñar el cielo al mismo tiempo que se abre al interior de la tierra. Como en tantos otros *Skyspaces*, esta cámara vidente se convierte al mismo tiempo en un lugar de visión. Su óculo, como el del Panteón de Roma, permite la visión, no únicamente porque deje entrar la luz exterior, sino porque convierte a quien mira en un templo, en un cuerpo sacralizado, un microcosmos. Como en un efecto de muñecas rusas, la visión se interioriza al mismo tiempo que se abre y se eleva para atravesar el óculo de la cámara, “el tejado de la casa”.

En distintas tradiciones europeas y chinas, cuando alguien moría se procuraba que hubiera un espacio abierto al cielo, una chimenea o un agujero en la pared, si no lo había se rompía el techo para que el espíritu de la persona pudiera ascender sin dificultad. La luz que penetraba por esta abertura era un indicador del camino que el alma debía seguir para subir al cielo. Este rito ancestral se llama justamente “abrir la puerta del Cielo”[1246].

Turrell con sus *Skyspaces* (*Habitaciones del cielo*), que en el *Roden Crater* conforman un conjunto aquitectónico similar a una constelación telúrica con múltiples aberturas, facilita el viaje para que éste pueda ser realizado en vida, viendo la luz, sintiendo su proximidad y devolviendo ese gesto generoso al cielo, alzándonos para el encuentro. Esta opera magna sintetiza toda una trayectoria de trabajo e investigación sobre la luz, una luz que es presencia viva, física y espiritual a un tiempo.

El arte es la respuesta

> *El arte es la respuesta.*
> *El arte tiene ese tremendo optimismo y certeza.*
> *Decidir ser un artista es un acto muy esperanzador.*
>
> James Turrell

Turrell asegura que para ser artista hay que ser tremendamente optimista. El hecho de que esto lo afirme un creador que, hace cuarenta años, tuvo la visión de transformar un volcán en un observatorio del cielo, no hace más que confirmar su hipótesis.

Los artistas, a diferencia de los científicos, no buscan respuestas cerradas, más bien proponen preguntas, como ventanas abiertas para que cada uno mire, vea y conozca a través de su propia experiencia.

1246. Mircea Eliade relaciona el simbolismo arquitectónico con la fisiología sutil del cuerpo en un artículo llamado “Romper el tejado de la casa”. ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 1995. p. 199

Para Turrell el arte trata de comunicar algo inefable, un vuelo a lo desconocido, el temblor de gozo y de belleza ante el misterio, algo que es mejor vivir por uno mismo.

> Cuanto más extraordinaria es tu experiencia de vuelo, más difícil es comunicar esta experiencia a los otros. Tu experiencia es de tal calibre que es demasiado difícil hablar de ella. Parece sin sentido intentar transmitirla. Sería mejor enviar a los otros a que vuelen ellos mismos. La idea del *Boddhisattva*, el que vuelve e incita a los otros al viaje, es de alguna manera la tarea del artista[1247].

Él mismo realiza este viaje de ida y vuelta. Turrell vuela por el cielo, lo ve, lo conoce de cerca, le encanta planear en su avión, pero después de cada viaje vuelve y aterriza para contarlo. Como aquello que ha visto es casi imposible de comunicar con palabras, crea *Espacios de Cielo*, observatorios, para que nosotros, de algún modo, también podamos alzar el vuelo, dilatar la mirada y elevar el Cuerpo de Percepción en una noche estrellada.

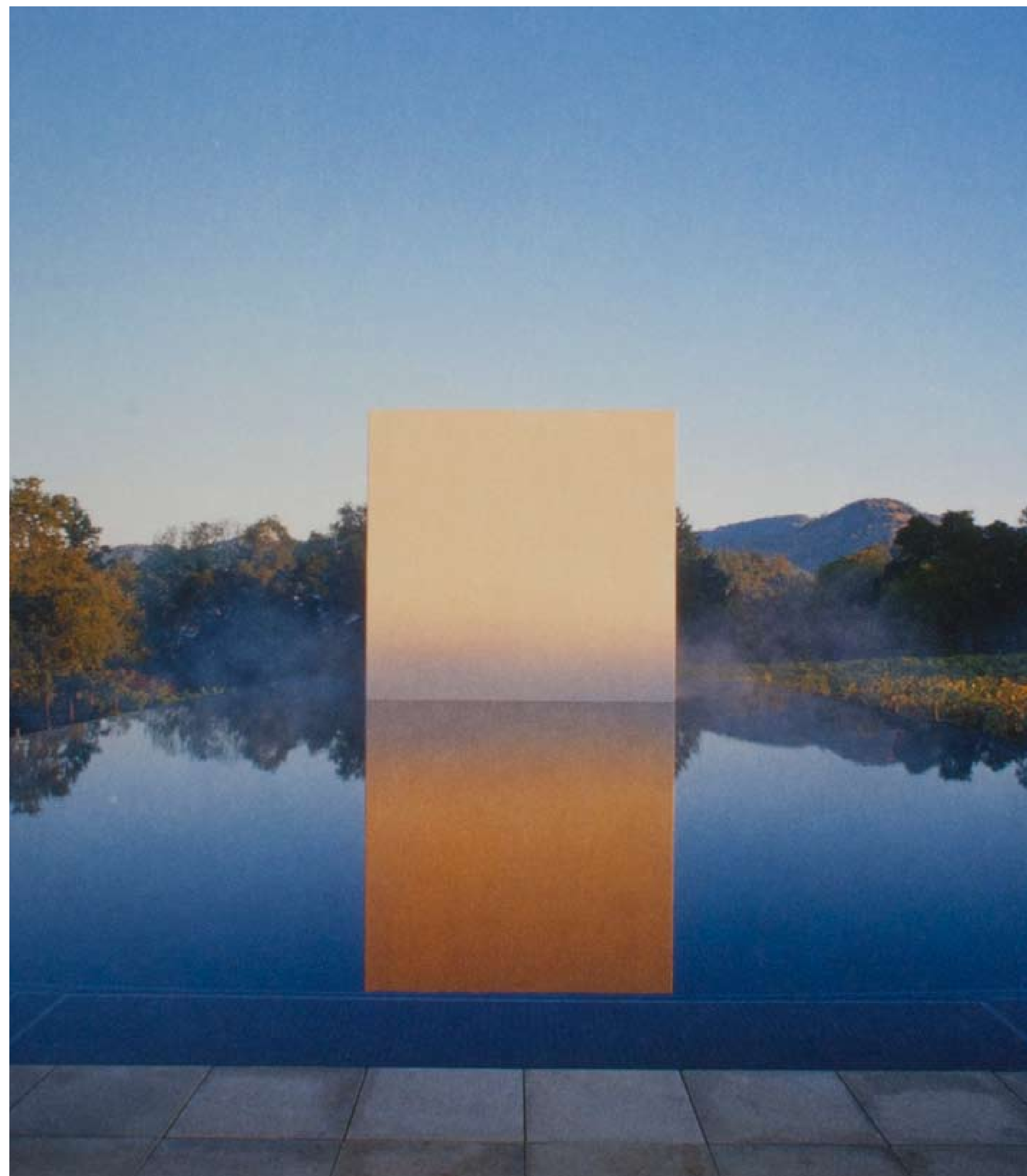


1247. TURRELL, James. *Air Mass*. Edición a cargo de Mark Holborn. Alemania, Londres: The South Bank Centre, 1993

204



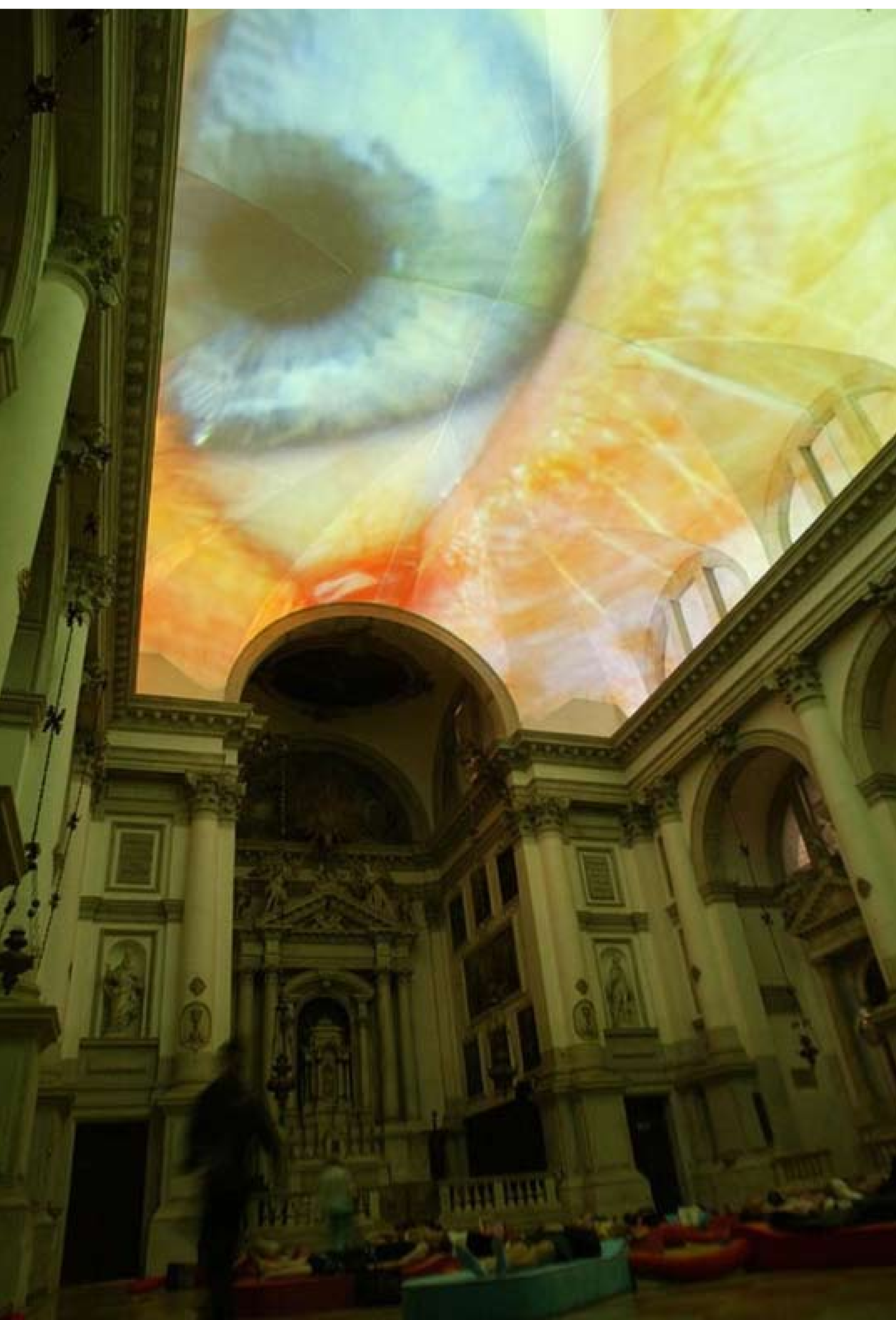






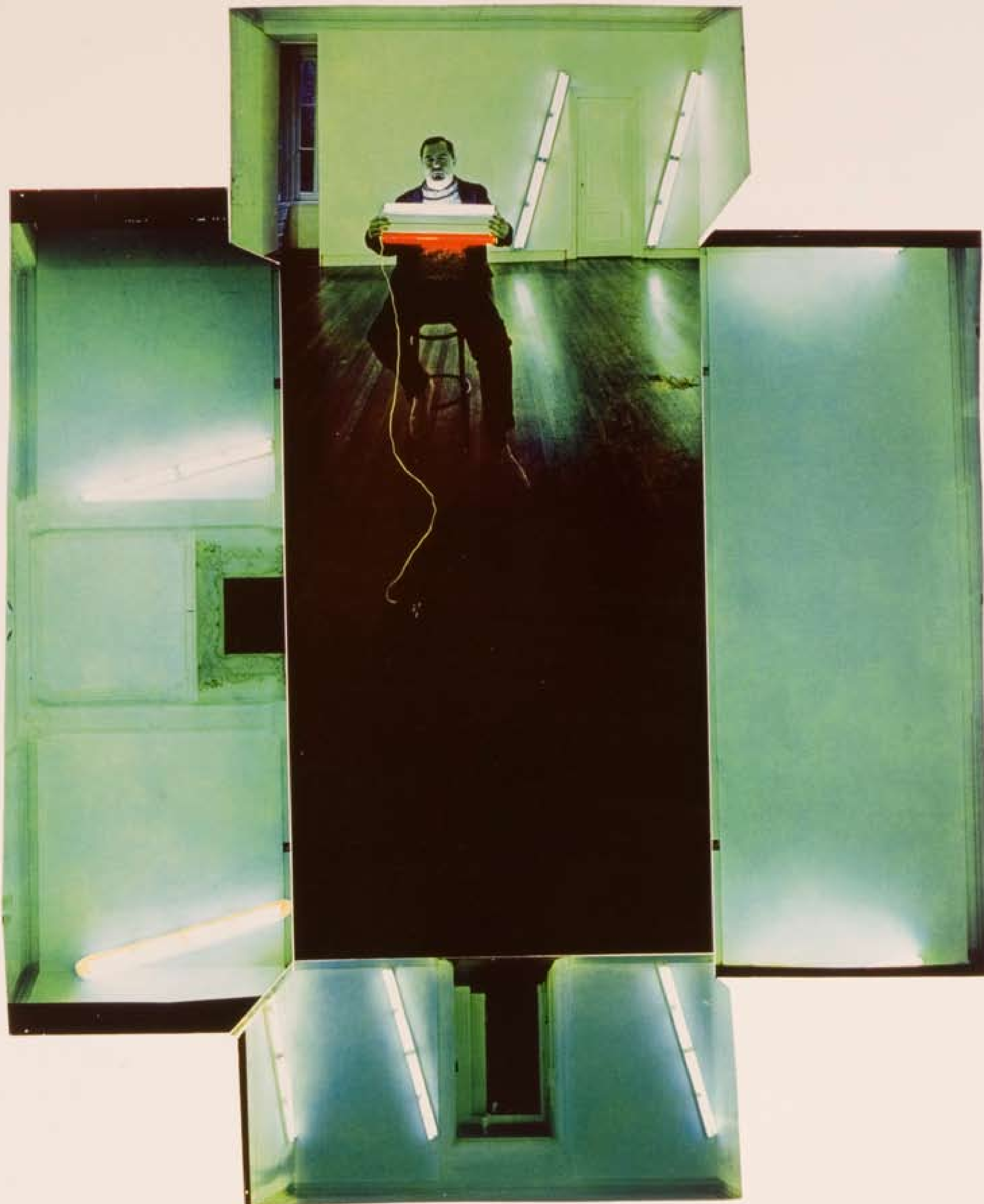






OCLUSIÓN DE LA MIRADA

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria



A modo de indicios concluyentes

La oclusión de la mirada, el cierre de esta tesis pretende retomar los puntos esenciales de la investigación, las aportaciones de sentido que han ido emergiendo durante su desarrollo. Pero, previamente, a modo de indicios concluyentes, queremos apuntar lo que consideramos que es el conocimiento reflexivo. Un tipo de conocimiento que no surge de la experiencia directa y completa del Cuerpo de Percepción, sino que se queda a medio camino del saber y de su transmisión. A pesar de que los campos de reflexión no son temas nucleares de nuestra investigación, estas derivas del saber y del conocimiento, acaban completando nuestro diagrama sinóptico.

Por otro lado, en la medida en que refuerzan nuestra hipótesis, nos interesa dejar constancia de una serie de exposiciones que se han venido realizando durante el cambio de milenio, entre finales del s. XX y principios del s. XXI, cuyo denominador común ha sido rescatar la experiencia visionaria y espiritual como fundamento de los procesos de creación artística. Planteamos dieciocho ejemplos entre los cuales algunos han devenido hitos expositivos; "The spiritual in Art: Abstract painting, 1890-1989" (1987) en el LACMA, Los Ángeles, "Magiciens de la terre" (1989) en el Centro Pompidou, París, o "Traces du sacré" (2008) también realizada en el Centro Pompidou, París.

Finalmente, retomamos la cuestión de la inspiración que ya planteábamos en la apertura, como el eje que vertebra nuestro diagrama y que a su vez se despliega en el eje de las epifanías y de las intuiciones, entendidas como variantes del mismo fenómeno inspirador.

Entre la inspiración y la espiración, la apertura y la oclusión, se ha desarrollado esta tesis. En sintonía con la última imagen, los ojos abiertos del *Avatar* que aparecen en la contraportada, esperamos que este estudio, a pesar de iniciar su oclusión, haya abierto la posibilidad a una nueva mirada, más sensitiva y creativa, o, al menos, haya dejado constancia de sus múltiples y potenciales actualizaciones y registros.

Sobre el conocimiento reflexivo

La interpretación indirecta del sentido

Se puede asediar la Realidad estando inmerso en ella, penetrándola con la experiencia y la mirada, al tiempo que somos penetrados por ella. Esta es, como hemos visto, la vía del chamán, del místico y del creador.

No obstante, el sentido de la Realidad puede conocerse de forma indirecta, reflexiva, a través del reflejo de los testimonios de aquellos que la perciben de forma directa. Este es el atajo que toman algunas personas que, o bien se encantan en ese traspasar que, como decía Teresa, provoca gozo y dolor extremos, sin llegar a acceder en profundidad al campo de saber, o bien, habiéndolo traspasado, se quedan encandilados con las visiones y estados que experimenta del Cuerpo de Saber y no llegan a traducir su experiencia en Cuerpo de Conocimiento.

En última instancia, encontramos a todas aquellas personas que atisban el campo del saber a través de la contemplación de las obras del Cuerpo de Conocimiento, sin llegar a elevarse en la contemplación directa de aquello que inspiró esas creaciones. Su conocimiento será, por tanto, reflexivo, ya que no perciben directamente la luz, sino sus destellos.

Consideramos el papel y el valor de este tipo de conocimiento reflejo, y lo incluimos en nuestro diagrama, pero situamos las distintas derivas en la periferia, porque creemos que están alejadas del núcleo o "visión latente", descentradas en cierta manera, al no realizar el desplazamiento completo que atraviesa el campo de saber para devenir Cuerpo de Conocimiento.

Campos de reflexión

Introducción. Viéndose ver

> *El oro falso existe porque hay oro auténtico.*
>
> Rumi

Hemos concluido nuestro diagrama sobre los modos de acceso, la experiencia visionaria, los modos de registro, expresión y lenguajes de creación. Se trata de un esquema sobre la experiencia del saber directo de la realidad en el que el movimiento de alzado al campo del saber, se completa cuando se desciende y se registra la experiencia visionaria, creando un Cuerpo de Conocimiento.

Pero existen derivas, desviaciones, atajos que resultan ser callejones sin salida, la ilusión de creer que vemos, que estamos inmersos en el saber, cuando, en realidad, lo que hacemos es vernos ver, contemplarnos viendo, regocijarnos con los breves atisbos o vislumbres de inmensidad.

El siguiente extracto de Mariana Caplan describe los recorridos del caminante espiritual. Su obra *A mitad de camino* investiga este tipo de situaciones medianeras, que se ensalzan como álgidas, cumbres, y se autovalidan como genuinas, sin contar con la iniciación y guía de un maestro o una tradición que las corrobore. La siguiente analogía del ascenso a la montaña, es equiparable al desplazamiento de alzado al campo de saber de nuestro diagrama.

> La mayoría de la gente vive al pie de la montaña. Construyen allí hermosos pueblecitos, a veces incluso ciudades. Tienen familias (y aman a sus familias o no las aman), encuentran trabajo y amigos, son felices o no lo son, y van a la iglesia o al templo, o no. Y mueren allí.
>
> Un número mucho menor, aunque todavía una cantidad considerable, viven en las estribaciones. También tienen sus familias, sus trabajos y sus comunidades, pero luchan por vivir por criterios morales elevados: tratar a los otros bien, aprender y encontrar significado en sus vidas. Tienen alguna noción de Dios o de la Verdad, e incluso puede que intenten buscar esa Verdad de algún modo, quizás incluso servirla.
>
> Todavía menos frecuente es el grupo de aquellos que viven en la montaña, plantando sus tiendas en lugares cada vez más elevados, a medida que son capaces de adaptarse al cambio de atmósfera. A menudo tienen familias y amigos y consideran que la vida con ellos es sagrada. Se esfuerzan por vivir vidas compasivas. Reconocen el valor de la montaña, lo aprecian, a veces dedican sus vidas a subir la montaña y hacen lo que pueden para ajustarse a sus circunstancias cambiantes y exigentes.

> Raros son aquellos que han subido a la cumbre de la montaña. A menudo viven solos y desde esa perspectiva perciben el mundo que les rodea, aunque puedan tener personas queridas que vivan cerca de ellos y quieran ver lo que hacen. Constituyen un ejemplo de que la montaña puede escalarse. Algunos viven vidas activas, recibiendo visitantes, otros acampan y no atraen la atención hacia sí mismos.
>
> Todavía más raros son aquellos que habiendo alcanzado la cumbre de la montaña descienden y viven una vida de constantes ascensos y descensos, caminando en peregrinaje de montaña en montaña, con paciencia y compasión, mostrando el camino de la montaña, ayudando a los otros a atarse las botas, llenando botellas de agua para ellos, echándoles cuerdas, ayudándoles en los desniveles y escalando colinas, animándoles a seguir en los momentos de desánimo. Nunca se detienen a descansar, pues están siempre guiando a otros a subir la montaña.
>
> La verdadera vida espiritual es para pocos. Muchos buscadores de la verdad son sinceros y se esfuerzan en serio, pero la confrontación con el ego exigida por el sendero es más de lo que la mayoría de la gente es capaz de soportar, pues no es eso lo que desea.
>
> A pesar de nuestra imagen de nosotros mismos como escaladores experimentados, muchos practicantes espirituales –o lo que imaginemos ser- se hallan viviendo todavía en las estribaciones. Somos sinceros en nuestros deseos de ascender la montaña, pero intuitivamente sabemos el precio que hay que pagar (...)
>
> Como escaladores inexpertos intentando atravesar los Himalayas completos, sin ni siquiera una brújula, se equivocan fácilmente en su estimación de dónde se hallan. Se convencen con facilidad de que están más lejos de lo que realmente están y pueden empezar a guiar a otros antes de estar preparados para hacerlo[1248].

1248. CAPLAN, Mariana. *A mitad de camino. La falacia de la iluminación prematura.* Barcelona: Kairós, 2004. p. 31-32

Hemos denominado a estas equivocaciones, autoengaños y ensimismamientos, campos de reflexión porque surgen del reflejo de lo que creemos ser y no de la experiencia directa de visión. El conocimiento reflexivo como el término indica hace referencia a un conocimiento o a un modo de conocer indirecto, por reflexión del saber. Se trata de un conocimiento que no se recibe por inmersión o contacto inmediato sino que es reflejado, con lo cual es un conocimiento que pierde intensidad y a menudo es deformado por esa reflexión.

El primer campo de reflexión es el del *campo egocéntrico* que equivale, siguiendo el texto de Caplan, a plantar la tienda a mitad del camino de ascenso y estar convencido de haber alcanzado la cima.

El segundo campo de reflexión es el que hemos denominado *campo apofático* y corresponde a aquellos exploradores del saber que coronan la cima y se

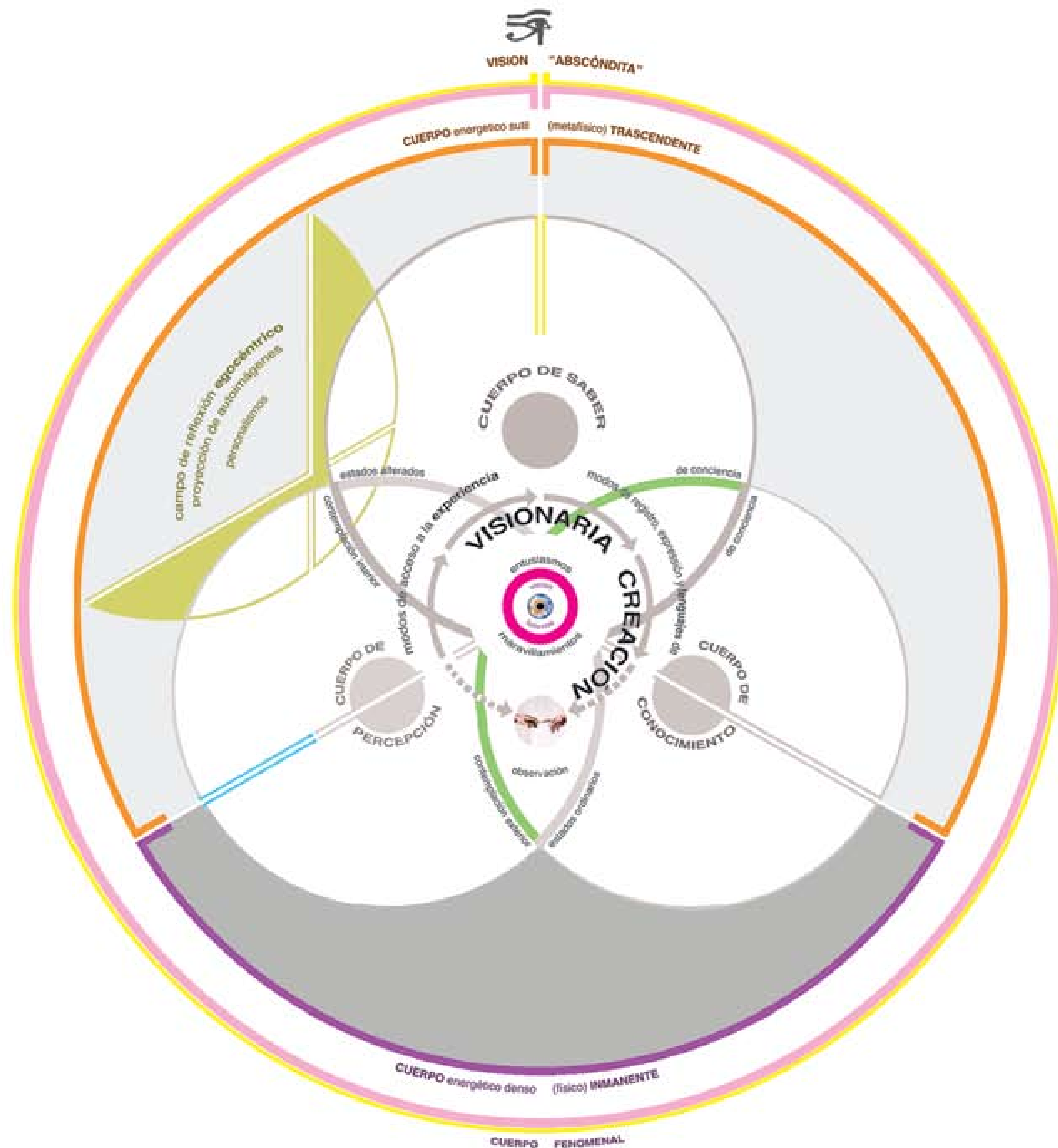
encandilan con sus vistas, sin decidirse a descender para testimoniar lo visto.

El tercer campo de reflexión surge a partir del reflejo del Cuerpo de Conocimiento conformado por creaciones genuinas que, como hemos visto, son fruto de la inmersión previa en el Cuerpo de Saber. En el *campo de reflexión especulativo*, el explorador quiere ahorrarse el camino de ascenso a la cumbre y se conforma con el relato del viaje.

Pero además, en ocasiones, esta persona que nosotros denominaremos conocedor o autor se dedica a recrear ese testimonio imaginal con obras que son el reflejo de otras obras inspiradas, que a su vez son el reflejo de una experiencia de visión. Esta inmediatez creativa promueve la propagación de la imagen original en réplicas que son sólo un pálido reflejo de la pulsión y la experiencia inspiradora.

Los campos de reflexión, según nuestro diagrama, se sitúan en la periferia de los tres cuerpos, en los límites del Cuerpo de Percepción, del Cuerpo de Saber y del Cuerpo de Conocimiento. Movidos por un primer impulso del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber y al Cuerpo de Conocimiento pero desplazados de sus centros.





El campo de reflexión egocéntrico

Proyección de autoimágenes. Personalismos

Siguiendo nuestro diagrama, nos situamos en la periferia del tránsito del Cuerpo de Percepción hacia el Cuerpo de Saber a través de los modos de acceso a la experiencia visionaria. Allí, el conocedor se queda ensimismado en su propio estado, proceso o experiencia y queda desplazado de la vivencia directa en el campo de reflexión egocéntrico.

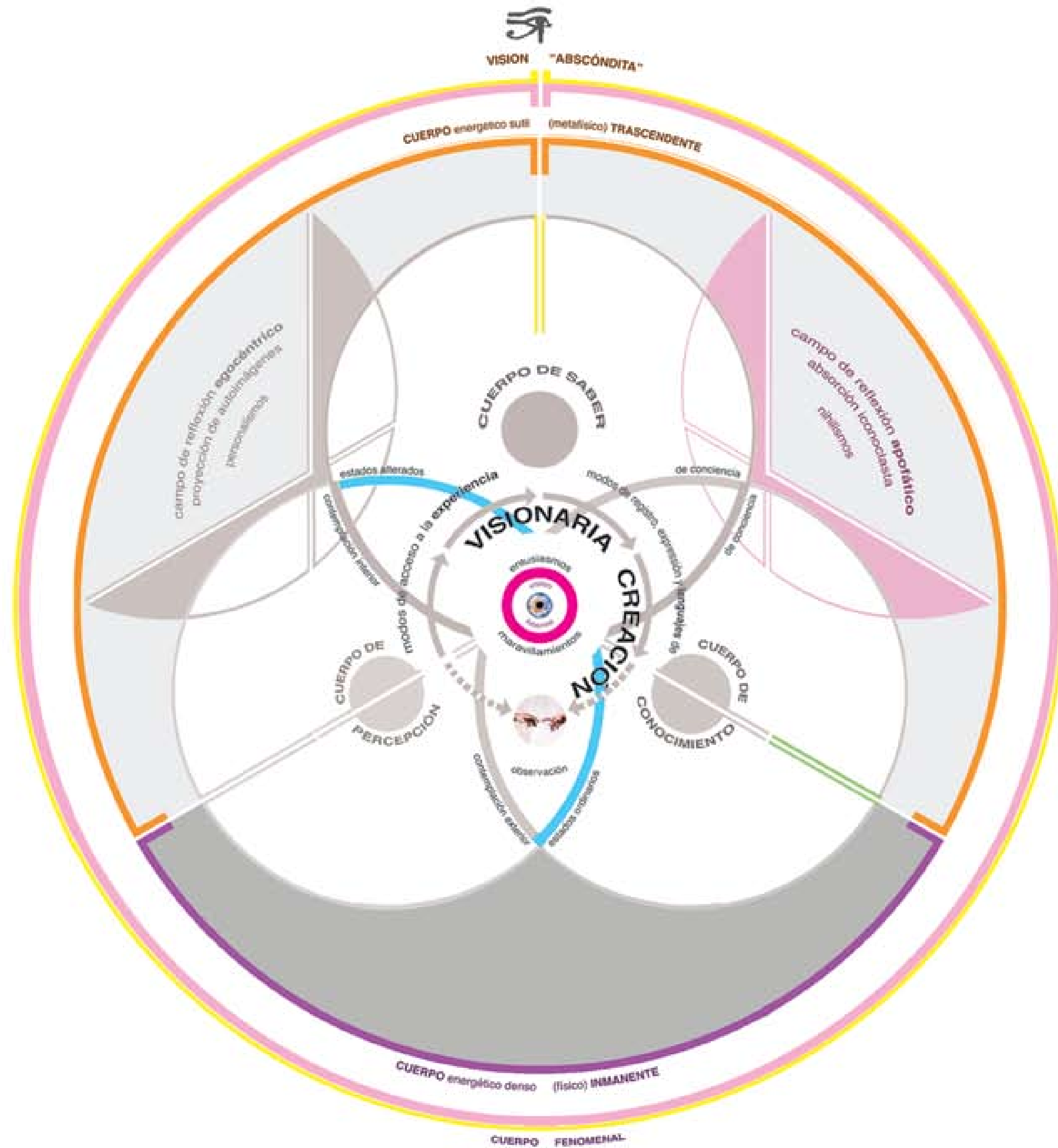
Lo denominamos así, porque el conocedor hace de esa experiencia de tránsito al Cuerpo de Saber un valor intrínseco o incluso un poder. Valor o poder que el autor cree que son suyos, propios y lo conducen a una exaltación del ego. Ahí el autor se queda en lo que podíamos llamar un ensimismamiento activo y aunque en parte está ya inmerso en el Cuerpo de Saber, raramente progresa más allá.

La experiencia iluminativa le hace sentir especialmente escogido y desarrollar un conocimiento por proyección de autoimágenes, dando a esas proyecciones egocéntricas valores absolutos por el simple hecho de creer que son sus imágenes. Esto da lugar a comportamientos y actitudes egocéntricas en las que el autor, por falta de perspectiva, se irroga unas capacidades que, en su entusiasmo personalista, trata de imponer, induciendo a manifiestos dogmáticos, mesiánicos o salvíficos, llegando a extremos sectarios o simplemente considerarse especialmente dotado o genio.

Todo ello le ocurre con fundamentos experimentales reales o por lo menos verosímiles, pero carente de una formación de sentido tradicional, huérfano de un linaje de comprensión. Como nadie le ha aportado una visión de conjunto del proceso, muchos sensitivos o supuestos autores se quedan atrapados en un cierto nivel de inspiración. Ese campo de reflexión, deforma el saber y lo lleva a un conocimiento excesivamente personalizado.

Como se puede ver en el esquema, si bien el campo de reflexión está constituido por un doble reflejo del Cuerpo de Percepción y del Cuerpo de Saber, es antagónico al Cuerpo de Conocimiento en la medida que no propone un conocimiento supraobjetivo fruto de la creación genuina, sino que el conocimiento queda subjetivado a la personalidad de ese autor o conocedor.





El campo de reflexión apofático
Absorción iconoclasta. Nihilismos

Una vez el Cuerpo de Percepción ya está inmerso y transformado en Cuerpo de Saber en la periferia del tránsito al Cuerpo de Conocimiento y, por tanto, en el tránsito para establecer un modo de registro de esa experiencia, se da otro campo de desviación que es el campo de reflexión apofático.

Este campo aparece cuando el conocedor o autor entra en un estadio totalmente opuesto al campo de reflexión egocéntrico. Abrumado y anonadado por la experiencia del saber, por la inmersión en la misma, podríamos decir que se ahoga en ella, hasta el punto de perder cualquier atisbo de personalidad. En ese absoluto desprendimiento se sumerge en lo indecible o dicho de otro modo, se siente incapaz del más mínimo pronunciamiento.

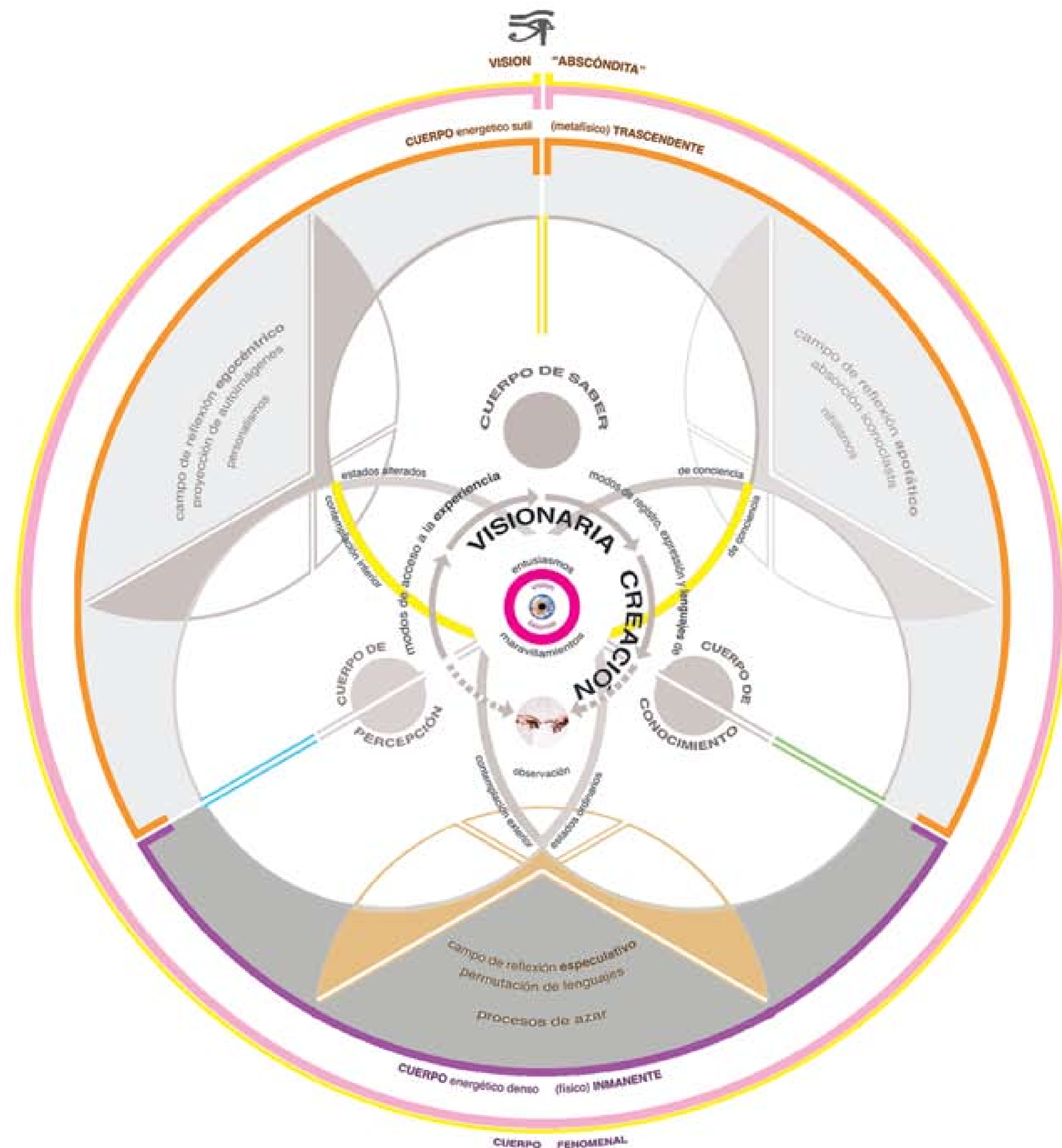
De ese modo, su capacidad de testimoniar lo vivido se disuelve y es absorbido por la iconoclasia más absoluta dando lugar a un comportamiento nihilista por exceso de plenitud, no por carencia.

Este campo de reflexión puede suscitar aproximaciones exaltadas y entusiastas pero sin ningún tipo de concreción. Con lo cual es un campo de reflexión que no desarrolla el descenso del Cuerpo de Saber al Cuerpo de Conocimiento, sino que se queda en ese interludio vivencial de desprendimiento y disolución en esa plenitud. En las situaciones más extremas de ese campo de reflexión, el autor se queda "colgado", en suspenso, no quiere descender con configuraciones concretas de la experiencia.

El campo de reflexión apofático se opone al Cuerpo de Percepción en la medida que quien lo experimenta se encuentra totalmente desplazado y desarraigado de sí mismo. En en esa disolución del Cuerpo de Saber, el aspecto o la cualidad de discernimiento del Cuerpo de Percepción se pierde, lo que precisamente dificulta la transición al Cuerpo de Conocimiento.

Los que quedan atrapados en el campo de reflexión egocéntrico, si bien viven algunas transformaciones, no alcanzan la plenitud del Cuerpo de Saber, en realidad no llegan a transformarse plenamente. Por otro lado, los que se quedan suspendidos en el campo de reflexión apofático son profundamente transformados, pero, en cierto modo, colapsan en esa transformación y no transmiten los efectos de la misma.





El campo de reflexión especulativo
Permutación de lenguajes. Procesos de azar

Finalmente, el campo de reflexión más común, en la medida que se da en el campo de inmanencia del cuerpo fenomenal, es el campo de reflexión especulativo. Ese campo surge en la periferia del tránsito que cierra el ciclo de nuestro diagrama, reuniendo el doble reflejo del Cuerpo de Percepción y del Cuerpo de Conocimiento en un cuerpo tangible de expresión.

Es un campo que se dedica a la especulación, es decir al reflejo y al reflejo de los reflejos. Surge por reflexión sobre las obras o imágenes creadas por el Cuerpo de Conocimiento al final de la experiencia directa y como colofón de la misma.

En esa especulación, los autores más genuinos buscan la fuente de saber que genera ese campo de reflexión. Los demás autores se dedican a especular por permutación de lenguajes, ya que creen que podrán dilucidar, o sea descodificar los códigos de la creación permutando los elementos del lenguaje.

Ello da lugar a una infinitud de obras de la experiencia visionaria y la creación que no son genuinas sino fruto de la especulación, llegando a confundirse ambas hasta el punto en que los procesos de azar y ocurrencia irrumpen como valor de creación.

Sobre el campo de reflexión especulativo se asienta la mayor parte del llamado conocimiento especulativo. Se trata de un conocimiento que no es genuino en la medida que no se ha vivido el proceso total de inmersión en el Cuerpo de Saber y condensación en el Cuerpo de Conocimiento.

A través del ascenso y descenso que provoca la experiencia visionaria es cuando los creadores pueden llegar a crear imágenes de saber. Esas obras, en el propio proceso de un autor devienen paradigmas de su creación. Los creadores más genuinos, a menudo, se mantienen desarrollando lenguajes de expresión a efectos de encontrar el mejor modo de expresión de sus experiencias de saber.

Otras veces, se dedican a profundizar en sus propios lenguajes para tratar de recuperar el recuerdo de esa experiencia visionaria, a través de los modos de registro utilizados en su momento.

Y estos mismos creadores son los que, a menudo, para mantener la tensión

de su propio proceso creativo se dedican a la especulación sobre sus propias obras, a veces con el fin de educar su propio Cuerpo de Percepción, otras para facilitarse los modos de acceso.

Otras veces, desarrollan esa especulación con fines puramente de subsistencia. Diversificando su obra, especulando sobre ella, diríamos que rompiendo el reflejo del espejo en múltiples fragmentos de manera que les permita difundir más cantidad de resultado.

Otro nivel de creadores son los que no acceden a la experiencia visionaria y esperan acceder a ella mediante la especulación de los lenguajes, siguiendo el supuesto modo o manera de obras más genuinas de otros autores, o creyendo que por el simple hecho de manejar ciertos lenguajes usados por otros o por determinadas tradiciones, eso ya da lugar a obras de creación. Confunden por ejemplo el pintar que plasma una visión con el hecho de pintar en tanto que colorear superficies.

El campo de reflexión especulativo es antagónico con el Cuerpo de Saber, en la medida que sumergirse en la especulación, en los reflejos de los reflejos, hace prácticamente imposible acceder al conocimiento directo o a la fuente de luz del conocimiento, es decir a la fuente genuina de la luz de conocimiento, es decir vivir el Cuerpo de Saber.





212



Hitos expositivos de la creación visionaria

En los últimos treinta años una gran cantidad de comisariados, exposiciones, ensayos y publicaciones han salido a la luz para cartografiar los recorridos evidentes y ocultos de lo espiritual, lo sagrado, lo cósmico y lo numinoso en el arte de los siglos XX y XXI.

Todos estos estudios, e indagaciones visuales, coinciden en remarcar la emergencia del espiritismo de finales del s. XIX, en reacción al materialismo y al racionalismo imperante, como un acontecimiento que influiría de forma decisiva en la aparición de las vanguardias y los "ismos" del s. XX. En un momento en que espiritistas y médiums comunicaban con el más allá dejando todo tipo de testimonios creados de forma automática, los artistas se interesaron por esa forma de crear en que fuerzas espirituales dictaban e inspiraban testimonios de un mundo invisible. La teosofía y más adelante la antroposofía de Steiner, abriría definitivamente la brecha entre la dimensión espiritual y la física, influenciando a numerosos creadores.

Arte involuntario y arte intencional
Los médiums devienen artistas y los artistas médiums

Enumeramos brevemente algunas de las exposiciones que han rescatado esta forma de crear en estado alterado de conciencia, en trance mediúmnico, bajo la influencia de los sueños o de desequilibrios psíquicos, reuniendo las obras de artistas reconocidos con las de médiums y enfermos mentales.

El concepto de *arte involuntario*, asociado a la creación automática, en contraste con el *arte intencional* es el tema de la exposición reciente L'Autre de l'*Art. Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*[1249]. La exposición pretendía lanzar puentes entre el arte moderno y el denominado arte marginal o "art brut", realizado en contextos poco habituales como la calle, el hospital, la prisión por artistas mayoritariamente autodidactas. Reúne grabados, gestos automáticos de personas anónimas, al mismo tiempo que explora el movimiento CoBrA, obras de Pablo Picasso, Pau Klee, escritos de Paul Éluard, Camille Bryen, fotografías de Brassaï, Cartier-Bresson, Doisneu, imágenes filmadas de Marguerite Duras y los conjuntos de piedras de Luigi Lineri.

También, la exposición *Mundos interiores al descubierto*[1250] reunió arte realizado por enfermos mentales y artistas del s. XX en un intento de borrar las fronte-

1249. FAUPIN, Savine. *L'Autre de l'art. Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*. Edición francesa: LAM, 2014-2015. 253 p.

ras entre el *arte marginal* y el *arte no marginal*. Algunos de los artistas de esta muestra son James Ensor, Philip Guston, Henri Rousseau, Hery Darge, Madge Gill y Adolf Wölfi. La muestra reciente *Jo veig el que tu no veus*[1251], organizada por el Caixa Forum de Barcelona, retomó esta iniciativa de la Documenta de Kassel y exhibió dibujos creados por personas con autismo,

En esta misma línea, la Bienal de Venecia del 2013, *Palacio enciclopédico*[1252], comisariada por Massimiliano Gioni expuso las pizarras de George Steiner, los dibujos visionarios de *El Libro Rojo* de Jung, las composiciones simbólicas del mundo espiritual de Agustín Lesage, las obras mediúmnicas de Hilma af Klint, así como obras tradicionales de pueblos tailandeses y pinturas tántricas anónimas, entre otras, a la par que mostraba las obras de artistas contemporáneos.

Hypnos. Images et inconscients en Europe1900-1949[1253], trató la influencia del psicoanálisis y de los sueños en numerosos artistas de las vanguardias, así como de los mensajes dictados por espíritus en el nacimiento de la abstracción y la fotografía espiritista. Esta historia visual reúne obras de Paul Klee, Frantisek Kupka, Emma Kunz, Adolf Wölfli, Agustín Lesage, Man Ray, László Moholy-Nagy, Joan Miró, entre otros.

Finalmente, la exposición *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*[1254] se centró en la época de fin del S. XIX y principios del s. XX en la que los médiums devenían artistas al mismo tiempo que los artistas surrealistas devenían médiums al asumir el automatismo como técnica creativa. Rescata obra de los médiums; Victorien Sardou, Fernand Desmoulin, Léon Petitjean, Hélène Smith, Hugo d'Alesi, Georgiana Houghton, Madge Gill... Así como obras de los surrealistas Robert Desnos, André Masson, Yves Tanguy y Nadja.

Otras muestras individuales recientes han reconocido el valor de la pintura automática y mediúmnica como la exposición comisariada por Pilar Bonet y dedicada a la médium y artista de Cabrils *Josefa Torlà, médium y artista*[1255], o la exposición *Aloïse Corbaz, en Constellation*[1256] que el LaM, Lille Metrópole Musée d'art moderne d'art contemporain et d'art brut, organizó, recopilando los dibujos y pinturas que Corbaz realizó ingresada en un hospital psiquiátrico.

1250. THOMPSON, Jon. *Mundos interiores al descubierto*. Madrid, Londres, Dublín: Fundación La Caixa, Whitechapel Gallery, Irish Museum of Modern Art, 2006. 239 p.

1251. FARRERAS, Carina. *L'Univers autista dibuixat*. La Vanguardia, 8 de febrero del 2015. p. 68, 69

1252. http://www.rtve.es/television/20130621/bienal-venecia-2013-palacio-enciclopedico/694503 [Documento en línea. Consulta: 12 abril 2015]

1253. http://www.lille3000.eu/europexxl/doc/CP-DP/Hypnos.pdf [Documento en línea. Consulta: 11 abril 2015]

1254. AUDINET, Gérard. *Entrée des médiums. Spiritisme et Art. De Hugo à Breton*. París; Paris-Musées, 2012, 183 p.

1255. BONET, Pilar. *Josefa Torlà. Médium i artista*. Mataró: Ajuntament de Mataró; 2014. 256 p.

1256. LÉVY, Sophiel. *Aloïse Corbaz, en constellation*. Edición francesa: LaM, 2014, 197 p.

Nuevas miradas sobre el arte

Las siguientes exposiciones insisten en esta relación entre lo oculto y la creación artística. Devienen hitos que inciden en la forma ordoxota de comprender el arte y crean fisuras en el recorrido historiográfico habitual. Plantean nuevas perspectivas en las que el arte moderno y contemporáneo es fruto y manifestación de una experiencia numinosa, sagrada, esotérica y visionaria.

La exposición *L'Europe des Espiritis ou la fascination de l'occulte 1750-1950*[1257] comisariada por Joëlle Pijandier-Cabot en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Estrasbugo se centra en este momento en el que las artes y las ciencias se nutren del pensamiento esotérico a través de la Astrología, la Alquimia, la Cábala, el Movimiento Rosacruz, la Teosofía y la Antroposofía.

Así mismo, la exposición abre la noción de "espíritu" a toda forma de comunicación con el más allá, desde la magia, la brujería, la necromancia, la adivinación y el espiritismo. Todas estas manifestaciones tuvieron un gran impacto en las artes desde el primer Romanticismo que siente atracción por aquello que no puede explicarse, la faceta misteriosa e irracional del numen, pasando por los simbolistas, los nabis (o profetas) que se apasionan por lo oculto, hasta los primeros abstractos, Hilma af Klint, Kandinsky, Mondrian, Kupka, Arp, Klee, que beben de las fuentes de la Teosofía y la Antroposofía de Steiner. Así como los surrealistas, Breton, Masson, Ernst que se adhieren a las doctrinas espiritistas e incorporan el automatismo de los médiums.

La exposición marca la diferencia respecto al resto de estudios similares en que se consagra exclusivamente al Ocultismo en Europa y a sus manifestaciones artísticas, científicas y espirituales.

The spiritual in Art: Abstract painting 1890-1985[1258] fue una exposición pionera en señalar el vínculo indisociable entre el arte y la espiritualidad. Comisariada por Maurice Tuchman en Los Angeles County Museum of Art, LACMA, en 1987, reunió 230 obras de más de 100 artistas abstractos de Europa y América.

Ya en 1910, Kandinsky profetizó la época de lo Espiritual en el arte y numerosas generaciones de artistas han sido inspirados por el misterio de los escritos espirituales. El interés por lo oculto y el misticismo se fundió en la génesis de la pintura abstracta, que como el embrión de la pintura de Kupka estaba a punto de nacer al mundo.

1257. FAUCHEREAU, Serge y PIJAUDIER-CABOT, Joëlle. *L'Europe des Esprits. ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. Estrasburgo: Ediciones de los Museos de Estrasburgo, 2011. 422 p.

1258. TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art. Abstract painting, 1890-1985*. Nueva York, Londres, París: LACMA, Abbeville press publishers, 1987, 435 p.

Hilma af Klint, Kupka, Malévich, Mondrian, Kandinsky, Klee... dieron cuerpo con sus formas abstractas puras al pensamiento esotérico. Su legado se expandió como un río de múltiples afluentes entre sus contemporáneos y generaciones posteriores. La influencia de las ideas espirituales y metafísicas fue tal que hizo añicos la figuración, estallando en miríadas de formas abstractas.

A partir de ese momento, el creador empezó a recobrar su antiguo papel de mediador entre lo visible y lo invisible, como el chamán, el mago, el hechicero, el sacerdote, el artista volvió a ser "aquel que ve" recuperando su rol original.

La exposición *Magiciens de la terre*[1259], comisariada por Jean-Hubert Martin en 1989 en el Centro Pompidou y en la Grande Halle de la Villette, marcó un antes y un después al reunir creadores tradicionales y aborígenes con artistas occidentales reconocidos. Todos asumían de esta forma el papel de "magos", creadores de "i-mágenes", gestores del mundo espiritual, perpetuadores del rito a través de la creación artística.

La exposición contenía casi seiscientas obras producidas por un centenar de artistas contemporáneos que, por primera vez en la escena occidental, provenían de territorios geográficos como África, Ántillas, Asia, Europa del Este, Oceanía, que hasta el momento habían sido ignorados en Occidente.

En el cátalogo editado recientemente, con el título *Magiciens de la terre, 1989-2014. Retour ou una exposition legendaire*, en el que se revisa esta exposición legendaria, Marina Abramovic cuenta una anécdota muy significativa. La noche anterior a la inauguración los artistas de culturas indígenas pidieron a Jean-Hubert poder pasar la noche en la exposición para llevar a cabo diferentes rituales y sacrificios, "para dar vida a las obras". Yo me quedé toda la noche con ellos; Los Tibetanos cantaron mantras, un maestro vudú haitiano sacrificó un gallo negro"[1260].

Cuando, a la mañana siguiente, un periodista pregunto a un artista indígena sobre la escultura de un artista occidental, él respondió, "No sacrifice, no good" ("No sacrificio, no bueno"). Las obras occidentales no estaban consagradas por lo que no tenían poder.

La exploración de lo genuino, lo verdadero, lo sagrado o numinoso en el arte es el *leitmotiv* de la exposición *Traces du sacré* realizada en el 2008 en el Centro de Pompidou de París y el estudio de Philippe Sers, *La révolution des avant-gardes. L'experiencie de la Vérite en Art*, realizada en el 2012.

1259. COHEN-SOLAL, Annie y MARTÍN, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire.* París: Éditions Xavier Barral, Centre Pompidou, 2014.

1260. Ibíd. p. 242

La muestra *Traces du sacré*[1261], comisariada por Alfred Pacquemat, sigue las huellas de lo sagrado en las manifestaciones de arte del s. XX. Coincide con las exposiciones citadas previamente en reconocer que el arte de transcendencia nace bajo los influjos del espiritismo, la teosofía y la antroposofía de Steiner.

Recoge más de trescientas cincuenta obras de más de doscientos artistas que van de Friedrich a Boltansky, de Kandinsky a Polke, de Malévich a Bill Viola. Todas las obras seleccionadas evidencian fenómenos invisibles "trazando un camino de una incontenible sensación de elevación"[1262]. Entre lo divino y lo humano, las obras devienen rastros de lo numinoso, abren fisuras y vuelven la mirada hacia cuestiones fundamentales como el origen y destino del ser humano, el ciclo de la vida y la muerte y el sentido último de la vida.

Para el ensayista y crítico de arte Philippe Sers, autor de la publicación *La révolution des avant-gardes. L'Experiencia de la Vérite en Art*[1263], "la obra de arte deviene testimonio de los descubrimientos de los artistas", es el soporte que permite interrogarse sobre la realidad aparente y oculta del mundo que le rodea.

Su estudio abarca una mirada panorámica sobre la revolución artística del s. XX desde Kandinsky a Duchamp, pasando por Kazimir Malévich. Sophie Täuber-Arp o Théo Van Doesburg hasta artistas contemporáneos como Bill Viola, Ilya Kabakov, Yves Klein, Joseph Beuys, Piero Manzoni, entre otros.

Para Sers el arte supone una experiencia decisiva de lo verdadero y por tanto constituye un instrumento de conocimiento y "organización del mundo"[1264]. "El deseo de redescubrir la riqueza de la inspiración marca la revolución artística de nuestro tiempo" al mismo tiempo que "empuja al ser humano a salir de sí mismo y ponerse en contacto con lo sobrenatural"[1265].

Es el arte moderno del s. XX el que recupera, tras la relativización y la denostación por parte del racionalismo y el academicismo, "el filo de la inspiración personal"[1266]. Valiéndose, además, de nuevos medios de expresión como son la fotografía y el cine.

El embrión de inspiración, transcendencia, espiritualidad del arte moderno es captado por la obra de F. Kupka, *El comienzo de la vida,* y recuperado más tarde por S. Kubrick en su película *2001: Odisea en el espacio*. La exposición *Cosmos: En busca de los orígenes*[1267] comisariada por Arnauld Pierre en el TEA, Tenerife Espacio de las Artes, recoge el lapsus de más de medio siglo

1261. DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París: Centre Pompidou, 2008. 455 p.

1262. Ibíd. p. 11

1263. SERS, Philippe. *La revolution des avant-gardes. L'expérience de la vérité en art.* Edición francesa, Hazan, 2012. 223 p.

1264. Ibíd. p. 11

1265. Ibíd. p. 17

1266. Ibíd. p. 17

1267. PIERRE, Arnauld. *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick.* Tenerife: TEA. Tenerife Espacio de las Artes, 2009. 483 p.

de distancia entre ambos fetos luminosos y flotantes en la noche cósmica.

La pregunta por la conciencia y el origen del ser humano, late en el fondo de las obras de casi sesenta creadores seleccionados para la muestra. Estas obras reflejan la relación entre el macrocosmos y el microcosmos, ya que, en definitiva cuestionar nuestra esencia es inquirir por nuestro origen estelar.

El acto de crear deviene de esta forma una repetición del gesto creador en el que el universo toma consciencia de sí mismo.

Del mismo modo que las lentes microscópicas ampliaron el campo perceptivo, influenciando en las primeras imágenes abstractas, las lentes de los telescopios infrarojos permitieron ver de cerca el alumbramiento de las estrellas. El telescopio espacial Hubble mostró un cosmos tornasolado de colores. En los extremos de la mirada se amplia y se dilata la visión de lo más diminuto y próximo a lo más lejano.

La exposición hace especial hincapié en la cinematografía que recoge el gran impacto de la iconografía espacial y cósmica. Algunas de las películas que se muestran son la ya mencionada *2001: Odisea en el espacio,* 1968, *Matrix,* 1999-2003 y *La Fuente,* 1968-2006, en la que un astronauta viaja en una burbuja, como un feto en una matriz, hacia la nebulosa Xibalba.

La exaltación visionaria
Mirada interior y Alucinación artística

En sintonía con el objetivo de esta investigación, son varias las exposiciones que se aproximan al fenómeno de creación artística a través de la experiencia visionaria. Si bien, para nosotros es precisamente esta experiencia la que garantiza lo genuino en el arte, las siguientes muestras sostienen la misma premisa pero cada una se centra en un aspecto de la visión, la visión alucinatoria, la imaginación exaltada, la iluminación, la visión interior o la visión provocada por la ingesta de psiquedélicos.

La imaginación llevada al límite deviene alucinación terrorífica en un extremo y gozosa en el extremo opuesto. Este tipo de alucinación alegre, exaltada, visionaria y creativa es a la que se refirió Gustave Flaubert en 1866 con la expresión "alucinación artística". Tema de estudio del crítico e historiador de arte Jean-François Chevrier *L'halucination artistique. De William Blake a Sigmar Polke*[1268], para lo que originalmente iba a ser una exposición y

acabó convirtiéndose en publicación. Con esta expresión Flaubert se refería a la influencia bajo la que se halla la actividad mental del escritor cuando está completamente absorto en su trabajo; ese momento en el que el creador ve, oye y siente todo lo que imagina y la visión alucinatoria sustituye a su entorno físico y a la propia percepción[1269].

Chevrier huye de visiones historiográficas que se reducen a los momentos y movimientos consagrados para aportar su propia visión del arte inspirado y fantástico explorando las fronteras de la imaginación y el maravillamiento.

Los artistas que Chevrier ha seleccionado para su investigación buscan este tipo de alucinación, entendida como una forma de negación de la percepción ordinaria, un modo de acceso a lo invisible, a lo numinoso. Entre las numerosas referencias a artistas y escritores, se encuentran, William Blake, Eduard Munch, Odilon Redon, William Turner, Joan Miró, Victorien Sardou, Henri Michaux, Bernard Réquichot, Max Ernts, Luis Buñuel, Dorothea Tanning, Paul Klee, Jacson Pollock, Bruce Conner y Sigmar Polke.

La exposición *Il·luminacions. Catalunya visionària*[1270] comisariada por la historiadora, ensayista y crítica de arte Pilar Parcerisas en el CCCB, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2009, enlazó con proyectos de características similares realizados en Europa como "Suiza visionaria" en 1992, "Austria, la cámara de las maravillas" 1996 o "Bélgica visionaria" 2005.

La exposición, como sus antecesoras, abre una fisura en las narrativas académicas de la historia del arte. La muestra prioriza, en palabras de Pilar Parcerisas, a "las formas subjetivas de experiencia y la capacidad de activar el imaginario del creador" ante las disciplinas y las corrientes artísticas, "se sitúa del lado del símbolo, y no del signo, de la imagen y no de la palabra, de la certeza intuitiva y no del discurso o la dialéctica"[1271].

"Il·luminacions. Catalunya visionària" regresa a las fuentes que han conformado la visión de la Cataluña moderna, recuperando antecedentes visionarios del pensamiento filosófico, científico y literario o de la cultura popular, desde la obra mística de Ramon Llull hasta la contemporaneidad. Se trata de un legado simbólico que entronca el erotismo primitivo premedieval con la alquimia y la cábala, la iconografía Románica del culto a lo divino y los exvotos de la cultura popular, cartografías del mundo y los viajes de Cristóbal Colón. Visiones arquitectónicas como el plan de Ildefons Cerdà, la mística del paisaje y la geografía orgánica de Jacint Verdaguer o Antoni Gaudí. La centralidad del surrealismo en todo el imaginario artístico del s. XX, desde Salvador Dalí a

1268. CHEVRIER, Jean-François. *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke.* París: L'Arachnéen, 2012. 683 p.

1269. Ibíd. p. 8

1270. PARCERISAS, Pilar. *Il·luminacions. Catalunya visionària.* Barcelona: CCCB, 2009. 335 p.

1271. Ibíd. p. 12

1272. WARNER, Marina. *The inner eye. Art beyond the visible.* Londres; National Touring Exhibitions, 1996. 95 p.

1273. Ibíd. p. 12

1274. Paul Klee, On Modern Art (1924). Londres, 1989. Citado en: WARNER, Marina. *The inner eye. Art beyond the visible.* Londres; National Touring Exhibitions, 1996. p. 19

1275. Ibíd. p. 19

las vanguardias, y de las vanguardias al presente.

Algunos de los artistas seleccionados son: Beuys, que realizó una acción en la ciudad de Manresa el 15 de diciembre de 1966, Breton, Brossa, Delaunay, Duchamp, Fortuny y Madrazo, Jujol, Le Corbusier, Apel·les Mestres, Mir, Miralles, Miró, Miralda, Nonell, Perjaume, Picabia, Picasso, Ray, Ribé, Salvat-Papasseit, Sayrach, Tàpies, Valldosera, Varo, Ben Vautier y Xifra.

La exposición *The inner eye*[1272] reúne una selección de obras de arte principalmente occidental, desde el Romanticismo a la contemporaneidad, inspiradas por un mismo anhelo; hacer visible un mundo aparentemente invisible, mostrar los fenómenos de la imaginación como si fueran reales.

Las innovaciones ópticas tuvieron una gran influencia en el desarrollo del arte que buscaba la aprehensión de los Misterios. La linterna mágica de Athanasius Kircher se utilizó inmediatamente para este fin, hacer visible algo que por su naturaleza no podía ser visto con los sentidos ordinarios.

Sin embargo, como bien puntualiza, Marina Warner, escritora, crítica de arte, historiadora y comisaria de esta exposición, todas las imágenes que se recrean, ya sea con la linterna mágica o a través del arte, existen previamente en el "ojo de la mente"[1273], *oculus imaginationis,* según lo denomina Robert Fludd en su ilustración y estudio neoplatónico de la conciencia y del Universo *Utriusque cosmi* (1629).

Los románticos fueron los primeros en reclamar esta mirada interior que más tarde asumirán las vanguardias para intentar expresar el mundo invisible. Ya hemos visto que los s. XVIII, XIX y principios del XX fueron propensos a lo maravilloso y el arte acabó reflejando esta fascinación por lo oculto. Marina Warner nos cuenta que, precisamente, la idea para esta exposición surgió de los manifiestos de Paul Klee en los que aboga por el arte que va más allá de las apariencias, un arte al que se refiere como "el útero de la naturaleza, la fuente de la creación, donde la llave secreta de todo yace custodiada"[1274].

Tanto Klee como sus coetáneos recibieron la influencia de la Teosofía y Antrosofía de Steiner, de allí que, en sus diarios, vuelva continuamente sobre este tema; "Las curiosidades se vuelven realidad –realidades de arte que ayudan a levantar la vida de su mediocridad. Porque no únicamente, añaden más espíritu a lo visible, sino que también hacen visibles las visiones secretas"[1275].
Esta muestra itinerante, organizada por la Galerie Hayward de Londres, es un ejemplo más de las exposiciones que se han comisariado en los últimos años sobre el tema de lo visionario, lo oculto y numinoso en el arte. La selección heterogénea de obras incluye a artistas como; Anon, John Michael Rysbrack, Anthonie Wierix, William Blake, Monika Beisner, Julia Margaret Cameron, Paul Klee, Wassily Kandinsky, Odilon Redon, Henri Michaux, Richard Dadd, Garry Fabian Miller, Christopher Bucklow.

1276. JOHNSON, Ken. *Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed modern art.* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011. 231 p.

Al crítico de arte Ken Johnson, autor de la publicación *Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed Modern Art*[1276], le llamó la atención el cambio rotundo que sufrió el arte en los años 60. Johnson cree que la noción de conciencia alterada es la que difunimó los límites entre disciplinas artísticas en esa época. La ingesta de psiquedélicos, el auge del chamanismo y la influencia de las religiones orientales dieron lugar a un arte fluido en el que proliferaron formas extrañas.

Para sostener su investigación Johnson entrevistó y dialogó con muchas artistas sobre sus experiencias con drogas en los 60. Algunos artistas reconocieron abiertamente su influencia, otros se mostraron reacios a ella. Algunos no habían probado ningún tipo de alucinógeno, y finalmente los hay que todavía usan las drogas por entretenimiento o propósitos espirituales.

La selección de obras y artistas no se basa únicamente en arte que por su colorido y formas resulta obviamente psiquedélico, como por ejemplo las obras de Peter Soul, sino que explora las obras de otros artistas que están de acuerdo en que, en cierta manera, la conciencia alterada por las drogas ha influenciado su arte. Algunos de los artistas incluidos en este estudio son; Richard Serra, Alex Grey, James Siena, Bill Adams, Fred Tomaselli, Pipilotti Rist, Keith Haring, Walter de María, Maurizio Cattelan, Sol Lewitt, Richard Anuszkiewicz, Warren Isensee, Gregory Crewdson, Jules de Balincourt, Robert Therrier, Dorothy Iannone, Judy Chicago, Bruce Nauman, Jeff Koons, Damien Hirst, Inka Essenhigh, entre otros.

Johnson llega a la conclusión de que la conciencia psiquedélica influyó de forma directa o indirecta a casi todas las manifestaciones estilísticas del arte originado en los 60; desde el Minimalismo al arte Conceptual, la emergencia del Vídeo arte y algunas formas de Land art como la *Spiral Jetty* de Robert Smithson.

1277. PICAZO, Gloria. *El instante eterno.* Castelló: EACC. Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2001. p. 25

Espiritualidad y arte contemporáneo

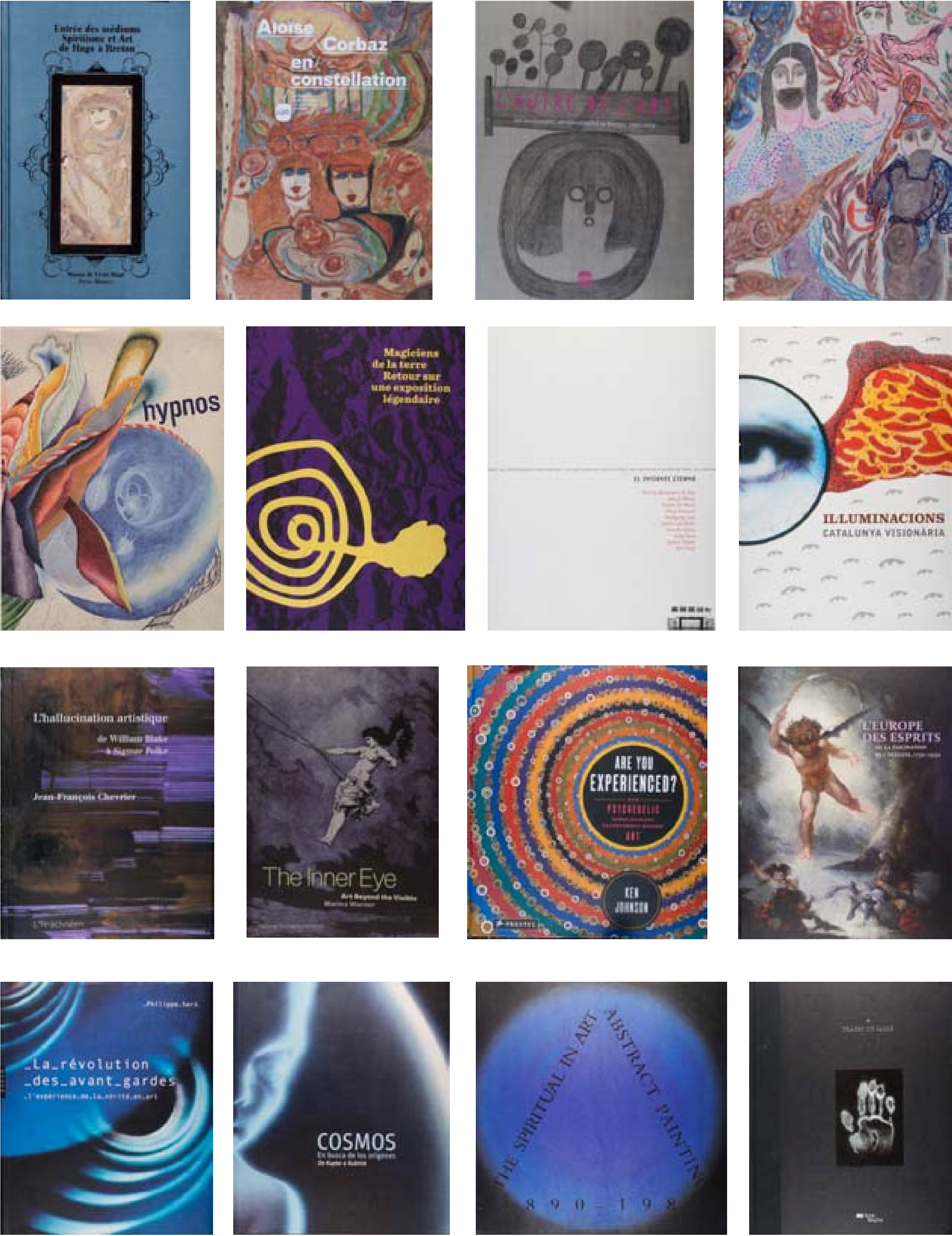
El intento de aproximarse a los "misterios indescifrables que siguen acompañando a la humanidad desde la noche de los tiempos y hacernos constatar la persistencia de un cierto sentido religioso"[1277] en la actualidad fue lo que motivó a Gloria Picazo a comisariar *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio de milenio* en el EACC, Espai d'Art Contemporani de Castelló, 2001.

Picazo escoge la espiral de luz rosa y azul de Bruce Nauman, con su lema "The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths" ("El verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas") como *leitmotiv* de su proyecto expositivo, por la "precisión y contundencia" de la afirmación.

La selección de artistas contemporáneos de este proyecto incluye a algunos de los creadores que aparecen de forma repetida en las exposiciones mencionadas anteriormente y que nosotros hemos tratado con más o menos profundidad en esta investigación; Marina Abramovic & Ulay, Josep Beuys, Mona Hatoum, Walter de María, Wolfang Laib, James Lee Byars, Ana Mendieta, Gina Pane, Antoni Tàpies y Bill Viola.

Ante la falta de pronunciamiento de la mayoría de artistas contemporáneos sobre un arte de transcendencia, la vía del silencio es para Picazo la forma en que estos manifiestan su aproximación al misterio. Sus inquietudes, como las de los artistas de principios de siglo XX, se enfocan hacia estados de conciencia superiores, desconfían de los valores materiales en pos de la calidad de la vida interior. Sus obras crean una atmósfera contemplativa y "profundamente espiritual", sostienen el tiempo, lo dilatan, aproximando al espectador al mundo de lo eterno e inmaterial.





Sobre el otro modo de co-nacimiento

La experiencia vívida del sentido

El Cuerpo de Percepción atraviesa, en su desplazamiento hacia el Cuerpo de Saber y Conocimiento, umbrales que alteran su forma de "ver".

En nuestro diagrama, la intersección de las esferas o campos de percepción, saber y conocimiento, genera una mandorla que, por analogía formal, hemos identificado con un ojo o una vulva. De este modo, contemplamos el doble gesto de "ver" y nacer, como la metáfora de transformación que supone la experiencia visionaria.

Las iniciaciones y modos de alteración de la conciencia pretenden favorecer la "visión", pero, si se dan dentro de un proceso orgánico, también buscan la transformación interior del neófito, una vía de fijar su percepción alterada. Esta transformación se entiende, en muchas tradiciones chamánicas y espirituales, como un nuevo nacimiento, como un morir al antiguo ser para renacer a un ser nuevo, liviano, libre, un ser que ha "depurado las puertas de la percepción", en palabras de Blake.

El anhelo de saber lleva implícito una rasgadura, una herida en la antigua forma de ver, que tiene que ser atravesada, transcendida. Esta experiencia vívida, alentada por la inspiración, las epifanías súbitas, o las intuiciones inesperadas, cierra su ciclo a través de la espiración, el descenso del Cuerpo de Saber que vuelve a atravesar un umbral para devenir Cuerpo de Conocimiento.

Traducir esta experiencia es, en definitiva, un modo de co-nacimiento, en el que nacemos de nuevo para poder manifestar lo visto, dándonos a luz como Cuerpo de Conocimiento. Y es que, la experiencia participativa que hay detrás de todo conocimiento genuino, es una vivencia que lleva implícita la transformación interior, la gestación de una visión, a través de la que conacemos y conocemos.

1278. WILBER, Ken. *El ojo del espíritu. Una visión integral de un mundo que está enloqueciendo poco a poco.* Barcelona: Kairós, 1998 p. 144

Los ejes que aproximan la Creación y la Experiencia Visionaria

La contemplación estética o el viaje de vuelta al origen

Los tres ejes de nuestro diagrama, el eje de la inspiración, el eje de las epifanías y el eje de la intuición, vertebran tres cuerpos: el Cuerpo de Percepción, el Cuerpo de Saber y el Cuerpo de Conocimiento y confluyen en el centro pulsante, núcleo de sentido, fuente de toda aparición.

Estos ejes responden a una misma esencia que se percibe en grados distintos en función del cuerpo que interviene en la visión. Del mismo modo, los tres cuerpos no son sino un mismo cuerpo que alterna la mirada contemplativa, imaginativa y sensible.

La suma de los tres ojos que la tradición perenne denominó del *espíritu*, del *intelecto* y de la *carne* da como resultado el *ojo estético*, que equivale, en realidad, al cuerpo de creación, el conjunto de registros, testimonios e interpretaciones del Cuerpo de Saber que conforman el conocimiento sensible.

Como creadores no podemos tratar nuestro propio quehacer como un hecho independiente, puramente estético en el sentido superficial del término. Por el contrario, es un hecho implicado con la estética profunda del "ver".

Gracias a esta mirada integradora, a esta *aisthesis* profunda que armoniza la experiencia de lo visionado, con la experiencia del Cuerpo de Conocimiento a través de la creación artística, la creación deviene el sedimento exterior de un sedimento interior, que a su vez favorece, impulsa y promueve la transcendencia.

La mirada desnuda, intuitiva contemplativa es la que permite que, a través de la creación genuina, se den las epifanías indirectas, se despierte una emoción estética, *rasa*, que conmueve y emociona, porque favorece el saborear, el sentir, el inflamarse de transcendencia. Nos sentimos traspasados por ella y se nos brinda la ocasión de emprender el viaje de ascenso, realizar el recorrido inverso al creador hacia la fuente de toda inspiración.

Este latir de fondo, este vibrar una luz opaca, material, este traslucir la experiencia de visión es lo que indica que la obra está viva y como tal es verdadera.
No es de extrañar que, tradicionalmente, la contemplación del denominado arte sacro; iconos, pinturas, mandalas, estuviera estrechamente vinculada a la idea de "transformación espiritual"[1278]. Su poder proviene de la capacidad de suspender la acalorada charla interna de nuestra mente, de limpiar los filtros automatizados de nuestra percepción para permitirnos ver y, viendo, ir más allá de aquella creación, sintiéndonos impulsados a volver a la fuente que la inspiró.

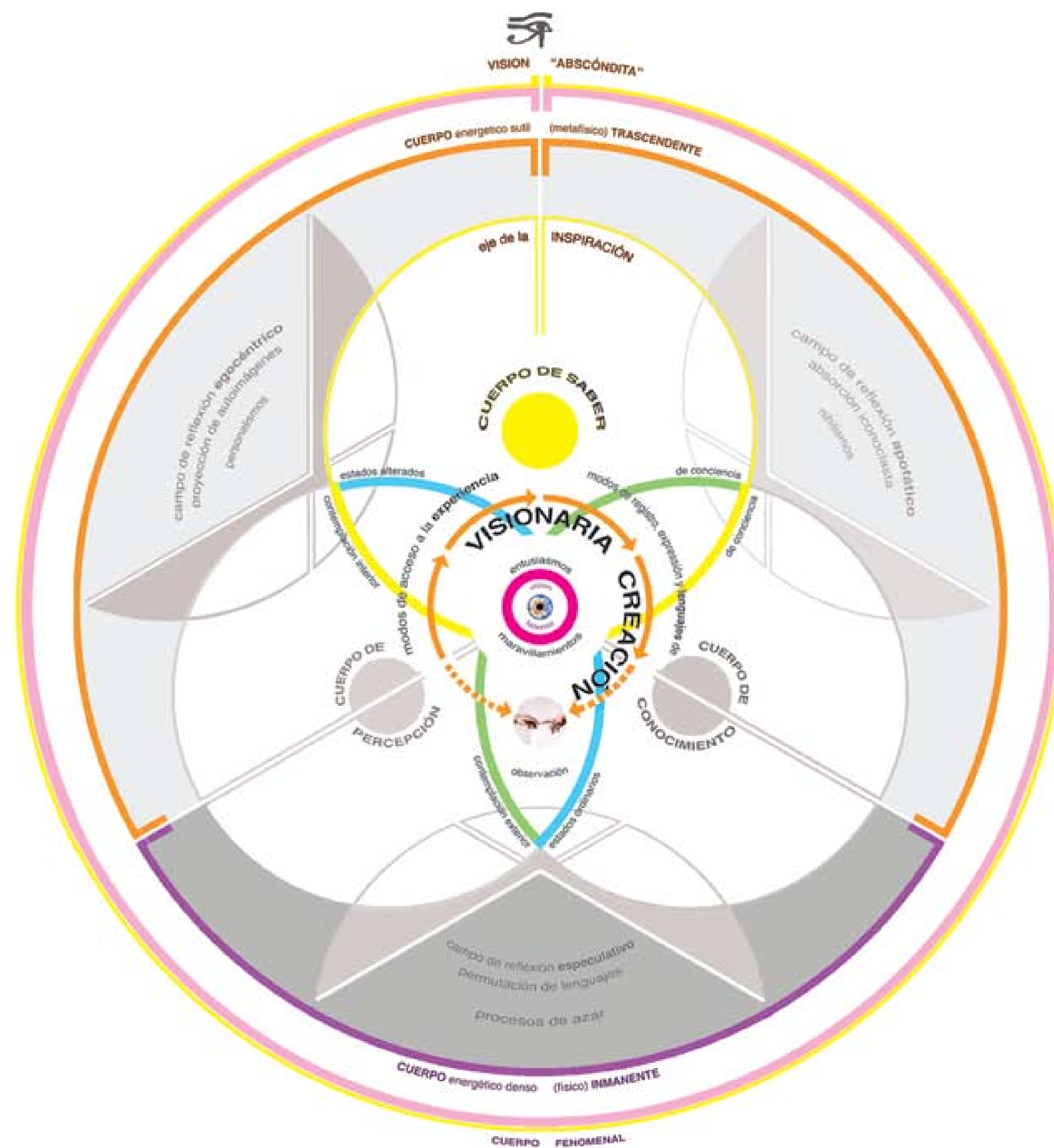
La capacidad de activar nuestra contemplación interna como un trampolín que nos devuelve al fondo de nosotros mismos y nos eleva al manantial del que fluye toda creación, esta capacidad de traspasarnos, de sentir la imagen latir en nuestro propio pulso y nuestro pulso al ritmo del palpitar del cosmos, debería bastar para indicarnos que las creaciones genuinas de todos los tiempos contienen en sí semillas de lo numinoso.

La inspiración insufla de este modo el proceso entero de la creación. Eleva al creador a los lugares del saber, lo sostiene en el asombro o lo sorprende con un repentino relámpago iluminador. Después, con el mismo impulso suave o embravecido, lo devuelve al ámbito del conocimiento, donde, sobrepasado por la visión que lo transciende, lo satura, lo colma de alegría y saber, pasará a interpretar, transcribir, traducir lo visto, lo experimentado, el abrazo infinito, la unión que rasga límites, la explosión de amor incontenible.

Los lenguajes y los medios con los que el creador registra la experiencia tratarán siempre, retando lo imposible, de apalabrar lo visto, dar una imagen al delicado vuelo de una aparición, fijar su lento movimiento de alas, cantar su canto, susurrar su nombre inefable.

Si la obra deviene genuina, si consigue, aunque sea torpemente, contener el aliento vital que la inspiró, se convertirá en una invitación a volver a comenzar el viaje de ascenso al origen.





El eje de la inspiración

> *La conciencia se ampliará a la luz de la verdad inevitable y lo hará certeramente. Y aparecerá la alegría incondicionada... Esa alegría no depende de las circunstancias, simplemente es.*
>
> Consuelo Martín. *Vivir por inspiración*

> *La revelación viene dada en estado incandescente. Las palabras recogen el contenido pero no la experiencia transformadora que comporta… Sólo el lenguaje poético o la fuerza de las imágenes es capaz de evocar los Orígenes.*
>
> Xavier Melloni. *Escletxes de la Realitat*

El eje que vertebra nuestro diagrama, la columna que ha sostenido y alentado esta investigación sobre el sentido numinoso de la luz ha sido el fenómeno de la inspiración. Es ella la que, como un inpulso oculto, una vibración constante o fuerza motriz, orquesta el movimiento ascendente del Cuerpo de Percepción hacia el Cuerpo de Saber y lo hace descender de nuevo como Cuerpo de Conocimiento.

La idea ficiniana de la *voluntad humana*, el anhelo de ser poseído por lo divino, tiene un vínculo de sentido con la etimología de la palabra numen, que hemos visto deriva de *nu, neu, nueve* y quiere decir asentir con la cabeza a la voluntad divina. Este gesto de afirmación a lo numinoso es, en definitiva, lo que permite a creadores, místicos, visionarios inspirar su aliento.

La palabra inspiración[1279] cuya etimología proviene del latín *spirare* quiere decir respirar. En la lengua hebrea, hindú, griega, china o japonesa originariamente se utiliza la palabra respiración tanto para designar el acto vital de respirar como para referirse al aliento, al espíritu creativo, a la esencia sagrada. En ámbitos religiosos, espirituales o creadores tiene que ver con la llegada de una idea, una luz, una visión que, bien nos posee con su rapto furioso, bien se presenta como una brisa suave.

La introducción del aire en los pulmones, genera un ensanchamiento de la cavidad pulmonar y en consecuencia una dilatación del Cuerpo de Percepción o cuerpo imaginal. Este aumento de aire o de espíritu, es lo que provoca la salida de sí, el despliegue de los sentidos interiores, la elevación al Cuerpo de Saber.

La persona que crece, aumenta, se agranda y mejora deviene un autor. La palabra autor deriva de *auctor* que a su vez viene de *augere*, aumentar.

1279. La palabra inspiración y la palabra espíritu están etimológicamente unidas ya que *spiritus* quiere decir precisamente "soplo" o "aire". MELLONI, Xavier. *Escletxes de Realitat.* Barcelona: Fragmenta, 2007. p. 113

El autor, la persona que crea una obra artística, es pues aquel que por un aumento de aliento o espíritu es autorizado y requerido a elevarse y penetrar en el lugar de las ideas inspiradas, de los arquetipos e imágenes simbólicas.

Siguiendo la premisa de Ficino, que planteábamos en la introducción de esta investigación, creemos que para que la inspiración se manifieste, "la voluntad humana es especialmente requerida"[1280].

Tal como hicieran antaño los poetas que invocaban a las musas para componer sus obras, disponemos de métodos y modos de invocarlas, para dilatar nuestros sentidos y poder escuchar su canto suave o furioso. Hemos estudiado estas técnicas ancestrales y actuales que en muchos casos se basan en la alteración del ritmo respiratorio.

La meditación, la recitación, los cantos, la danza, el yoga y la respiración holotrópica, se fundamentan en la escucha atenta del ritmo respiratorio, en su ralentización o en su aceleración. Atender a la respiración, al aliento vital, al sencillo e imprescindible acto de inspirar y espirar nos devuelve a lo más esencial de nosotros mismos, a reparar la atención en el "espíritu" que fluye, permea y anima nuestra vida.

El acto de respirar que realizamos de forma inconsciente se torna consciente, del mismo modo que las realidades aparentemente invisibles se tornan visibles.

La alteración del ritmo visual se consigue con estos medios y otros que también hemos estudiado, como la contemplación, el maravillamiento, los rituales chamánicos de inmersión sónico-óptica, las iniciaciones y aislamientos, las privaciones sensoriales, los ayunos. Todas estas técnicas son los recursos que la voluntad humana activa para despertar la sensitividad.

Si bien las personas sensitivas tienen un talento natural para percibir lo extraordinario, las técnicas que mediante el trance provocan la salida de sí del Cuerpo de Percepción, son las formas que ha desarrollado el ser humano para, inspirándose, desplazarse hacia el Cuerpo de Saber.

Nuestro diagrama se desarrolla a partir de un campo vibrante, pulsión originaria que inspira y espira continuamente. Teilhard de Chardin[1281] (1881-1955) la define como la "sustancia del universo", una sustancia primordial o cósmica que impregna la vida, que la anima, que fluye sin detenerse o estancarse en nada. Un entramado orgánico, que opera de forma subliminal e intuitiva, una

1280. FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos.* Introducción y notas de Pedro Azara. Anthropos, 1993. p. XLII

1281. Fue un sacerdote jesuíta francés, que como palentólogo viajó mucho durante su vida. HUNT, Anne. *The body divine. The symbol of the body in the works of Teilhard de Chardin and Ramanuja*. Cambridge: Cambridge Univesity Press, 1992. p. 45

"arquitectura de la inspiración"[1282], tal como la denomina el vídeo artista Bill Viola, que consigue alcanzar *"los niveles ocultos y profundos del ser"*[1283] por su capacidad de sugerir lo inefable, de comunicar lo invisible sin desvelar su misterio.

Investigaciones recientes en el ámbito de la física cuántica sugieren" que el universo se halla altamente interconectado y que las partículas interactúan entre sí a distancia"[1284]. Según la teoría de Amit Goswami la consciencia es "la substancia básica del universo", de tal forma que toda la existencia, visible o invisible, está impregnada por su flujo energético. Al sintonizar con ese "flujo", al abrirse a esta sustancia primordial e inspiradora, se dan estados de gran bienestar y gozo que propician la creatividad.

Estas experiencias han sido estudiadas por Mihaly Csikszentmihalyi en personas que disfrutaban de las actividades que realizaban; artistas, atletas, músicos, maestros del ajedrez y cirujanos. En sus relatos abunda el concepto de "flujo". Se trata de un estado en el que las personas están inmersas en su actividad, fluyendo con ella, gozando plenamente de ella, identificándose de algún modo con la misma actividad que realizan[1285].

Es, precisamente como "flujo" o como "curso", como se traduce del chino la palabra Tao, aquello que es "invisible", "inaudible" e "intangible"[1286]. En el taoísmo[1287] el "espíritu del arte" se identifica con el "espíritu del universo". El *qì* o "espíritu" es imprescindible para que una obra resulte viva, para que esté animada. La técnica de la pintura debe estar al servicio del *qì*, debe expresar su "vitalidad rítmica" y poner de manifiesto el cielo. El artista es únicamente "un instrumento"[1288], un intermediario que debe mantenerse en calma y armonía con el devenir del Tao para ser atravesado por su flujo inspirador.

La creación genuina es consecuencia de esta corriente inspirada, del percibir y experimentar el *qì* o espíritu, de haberse inflamado con su aliento. Registrar lo visto, traducir lo vivido, manteniendo su pulso y su luz, es un acto de espiración.

El creador inspira, se dilata, sale de sí y accede al Cuerpo de Saber, pero sólo cuando espira, cuando contrayendo su Cuerpo de Percepción, vuelve a sí, es capaz de crear un arte que es como una exhalación, la consecuencia directa de la visión.

La imagen resultante de la performance *Artist as a combustible*, 1986, de la artista Jana Sterbak (Praga, 1955) transmite de un solo impacto visual, muchas

1282. VIOLA, Bill. *Las horas invisibles.* Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007. p. 97

1283. Ibíd. p. 97

1284. LORIMER, David. *Más allá del cerebro. La expansión de la conciencia.* Barcelona: Kairós. 2003 p. 61

1285. CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (flow). Una psicología de la felicidad.* 13ª Ed. Barcelona: Kairós, 2008. p. 16

1286. ZI, Lao. *Libro del curso y de la virtud.* Edición y traducción del chino de Anne- Hélène Suárez. Madrid: Siruela, 1998. p. 57

1287. El origen del taoísmo se encuentra en el texto de carácter filosófico *Dao de jing* (*Libro del curso y la virtud*), que se atribuye a Lao zi y se cree que fue escrito a finales del s. IV o principios del s. III a. C. Ibid. p. 15

1288. ROWLEY, George. Taoísmo; El Tao y la pintura. http://www.arsgravis.com [Documento en línea. Consulta: 26 junio 2012]

1289. FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Introducción y notas de Pedro Azara. Anthropos, 1993. p. 64

1290. MARTÍNEZ, Rosa. "Jana Sterbak. I want you to feel the way I do". Intensitat. Barcelona: Sala Montcada. Fundación La Caixa. 1993. www.personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/jana_esp.htm [Documento en línea. Consulta: 27 noviembre 2012]

1291. Hechos de los apóstoles, 2, 1-13

de las ideas que hemos planteado hasta ahora sobre el fenómeno de la inspiración. Esta acción en la que el cuerpo se implica, se consume, se transforma, resuena con las ideas herméticas del *furor divino*, según las cuales es necesario un intenso trabajo de preparación y transformación anímica e incluso una "predisposición física"[1289] para llegar a experimentar la inspiración.

En esta acción, Sterbak se encuentra de pie y desnuda en una habitación oscura con un pequeño cuenco de pólvora sobre su cabeza que al arder emana una intensa lengua de fuego. Esta llamarada súbita y transitoria simboliza la irrupción inesperada de la inspiración[1290]. La fotografía que documenta y captura este instante parece rendir un tributo contemporáneo a la obra del Greco titulada *La venida del espíritu santo* (hacia 1600). Obra de factura vertical que recoge la escena de *Pentecostés* en la que María y los apóstoles se encontraban reunidos, cuando, de forma inesperada apareció "un viento impetuoso, se sintió un temblor del cielo que llenó toda la casa... Entonces se les aparecieron como unas lenguas de fuego que se dividían y se situaban sobre cada uno"[1291].

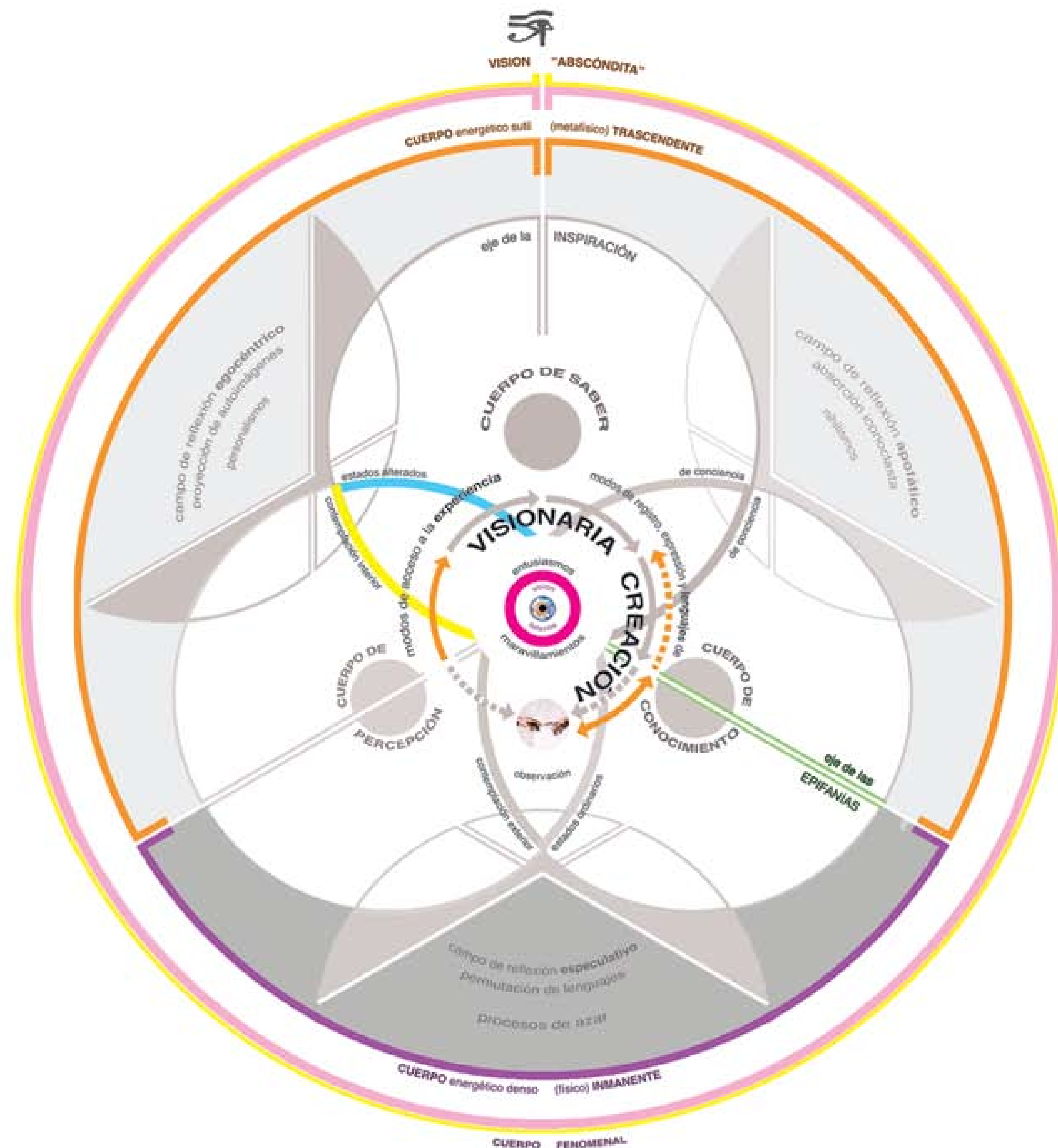
Del mismo modo que esta fuerza espiritual y luminosa concedió a los apóstoles el don de expresarse en lenguas extrañas, una lengua de fuego consume y transforma a la artista, la ilumina con la visión de imágenes inesperadas, que más tarde elaborará y conformaran un corpus creativo. Mantener viva esa llamarada en la creación artística obliga a los creadores a moverse entre dos mundos, el de lo invisible y el de lo manifestado, unidos por el hilo luminoso, la llama incandescente de la inspiración consiguen ascender al Cuerpo de Saber y descender al Cuerpo de Conocimiento.

Los relatos verbales o imaginales que los místicos y creadores nos legan son fijaciones vivas de esta luz inspiradora, revelaciones de la presencia de un flujo universal, de esa sustancia aparentemente invisible del universo que ellos consiguen palpar, visionar, oír y experimentar. Y sólo, más tarde, rasgados por su fuerza incontenible y su rastro indeleble, consiguen interpretar y transcribir, estirando, dilatando y reinventando un lenguaje que no alcanza a expresar su dimensión fulgurante, asombrosa y siempre inédita.





216



El eje de las epifanías

La palabra epifanía proviene de *epi*, "cerca de", "en", "sobre" y *fanum*, "lugar consagrado". La epifanía es el momento de la aparición, cuando lo sagrado o numinoso se manifiesta. Si bien la intuición es un comportamiento activo de intervención o acción relacional, la epifanía, es un movimiento de aparición que se da de forma receptiva.

En nuestro diagrama, el eje de las epifanías atraviesa el Cuerpo de Conocimiento, en el límite entre la inmanencia y la trascendencia del cuerpo fenomenal. En su prolongación se extiende hasta los modos de acceso a la experiencia visionaria, pasando por el centro de la "visión latente".

Si coincide con la fisura de acceso al Cuerpo de Saber, la epifanía es directa y se manifiesta en el momento de tránsito, en el que el Cuerpo de Percepción pasa al campo de saber. Es entonces cuando se da un vislumbre visionario y aparece de forma súbita una idea, una imagen, una melodía.

Hemos visto los modos en que distintos creadores se ven arrebatados por una fulguración de contenidos vibrantes que emergen, aparecen, con la suavidad y la ligereza de un parto suave, como en el caso de Mozart, o con la dificultad de un parto doloroso, como era el caso de Beethoven. La analogía del parto no es casual, pues de algún modo hay un limen entre el Cuerpo de Percepción y el Cuerpo de Saber que debe ser atravesado para ver, sentir, experimentar de forma directa la aparición epifánica.

Cuando la epifanía coincide con el eje del Cuerpo de Conocimiento, se da una epifanía indirecta en la que el entendimiento viene provocado por una obra o creación artística genuina que actúa como detonante del chispazo revelador. En la medida que la obra es fruto de un proceso visionario de creación, puede provocar, bien una epifanía que permita profundizar y comprender el sentido y los significados de los elementos del lenguaje utilizados en su creación o bien despertar y activar en el contemplador el Cuerpo de Percepción. En este último caso la obra actúa como un detonante que provoca el camino directo de acceso al saber, en correspondencia con el saber latente de la obra en cuestión. La epifanía que se da sobre la obra siempre es un reflejo de la epifanía vivida por el autor en su modo de acceso o visión interior.

Del mismo modo, la naturaleza deviene una obra de autor desconocido, oculto, que puede despertar múltiples epifanías. Ante un atardecer hermoso, un paisaje nevado, un cielo tormentoso una persona perceptiva puede llegar

a sentir la presencia silenciosa y envolvente de lo numinoso.

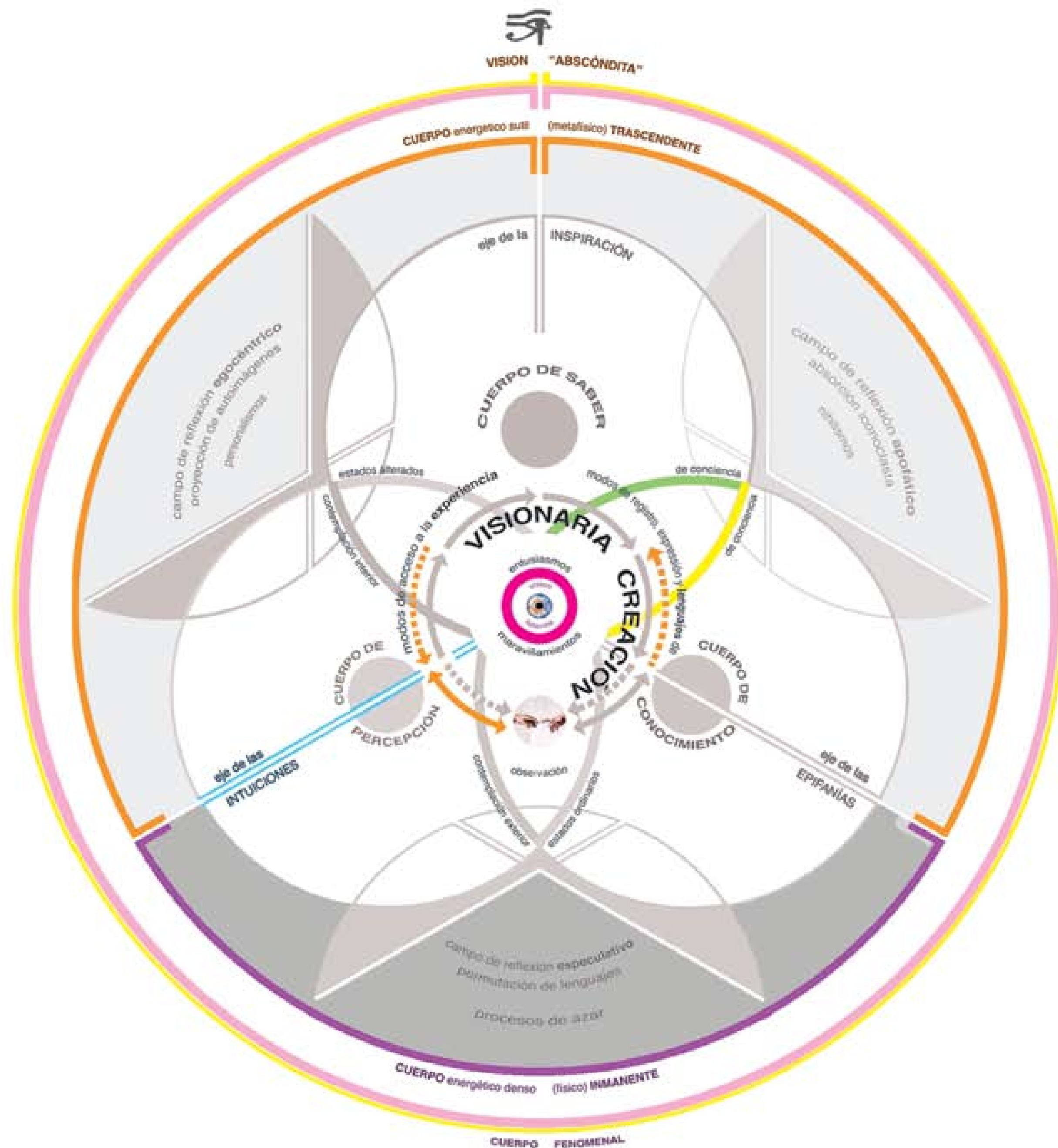
Este tipo de epifanía indirecta, es consecuencia del maravillamiento que surge desde la visión exterior atenta. Mientras que la epifanía directa se da dentro de un estado de exaltación del ánimo, de fervor interior, de entusiasmo, es decir de *en-theós*, de ser poseído por aquello poderoso y enérgico, lo numinoso.

Tanto las intuiciones como las epifanías, en la medida que son dos ejes implicados en el Cuerpo de Percepción y en el Cuerpo de Conocimiento, en las lindes del lo físico y lo metafísico de la experiencia del cuerpo fenomenal, son las que, a menudo, irrumpen en el campo de reflexión especulativo propiciando la ruptura o el corte de la especulación y facilitando al autor el acceso a la experiencia genuina del saber.

Tanto las intuiciones como las epifanías se desprenden sobre todo de las obras de creación genuinas y/o de los estados de observación no especulativos, es decir completamente abiertos.







El eje de las intuiciones

La intuición es inteligencia a la velocidad de la luz.

Albert Einstein

La palabra intuición deriva de *intueri,* "mirar hacia dentro" o "contemplar", y se refiere a la visión interna, aquella que mira desnuda al mundo, totalmente porosa y vulnerable, dejando las riendas a la percepción pura sin razonamiento. En el momento en que la mirada exterior vira hacia el interior puede tener cabida la intuición.

En nuestro diagrama, el eje de la intuición se sitúa en el Cuerpo de Percepción y coincide con el límite entre la inmanencia y la trascendencia del cuerpo fenomenal, pasa por el centro del esquema, que corresponde a la visión latente o cordial y se prolonga entre los modos de registro, expresión y lenguajes de la creación.

Se trata de un estado que se experimenta en dos niveles. El primer nivel, el de la intuición directa, se vive en la creación genuina, a la hora de establecer el modo o los modos de la expresión y por tanto del lenguaje, de elegir los signos adecuados a los significados y sentidos del Cuerpo de Saber para poder traducirlos en Cuerpo de Conocimiento.

En la intuición directa, aplicamos o activamos la trama de elementos sígnicos que vibran en consonancia con nuestra experiencia de saber, convirtiendo dicha trama en un conglomerado de carga simbólica.

Esta intuición creativa se realiza, dentro del estado del entusiasmo, mientras que la intuición indirecta se da en el estado de maravillamiento.

El segundo nivel de intuición, la intuición indirecta, se aplica desde el Cuerpo de Percepción y sobre la base de una variedad de contenidos y experiencias perceptivas. Se trata de un tipo de experiencia, que, con mayor o menor intensidad, todo el mundo ha experimentado en alguna ocasión. En esta situación puede ocurrir que, a pesar de estar viendo algo exterior, percibimos simultáneamente y más claramente, si cabe, desde el interior. Entonces puede suceder, que, a pesar de que todo lo aparente manifieste lo contrario, una poderosa intuición se nos revele y nos empuje a tomar una decisión del todo impredecible. Mirar con la mirada interna, intuir, es darse cuenta de una realidad invisible que permea todo lo visible.

1292. GUENON, René. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada.* 2ª Ed. Buenos Aires: Eudeba, 1976. p. 368

En las tradiciones antiguas, el ojo del corazón, el órgano interior de la visión extraordinaria, se relaciona con la percepción directa de la verdad, con una inteligencia intuitiva que va más allá de la razón.

En el siguiente extracto, René Guénon describe este "conocimiento del corazón", que es puro, inmediato, radiante como la luz solar.

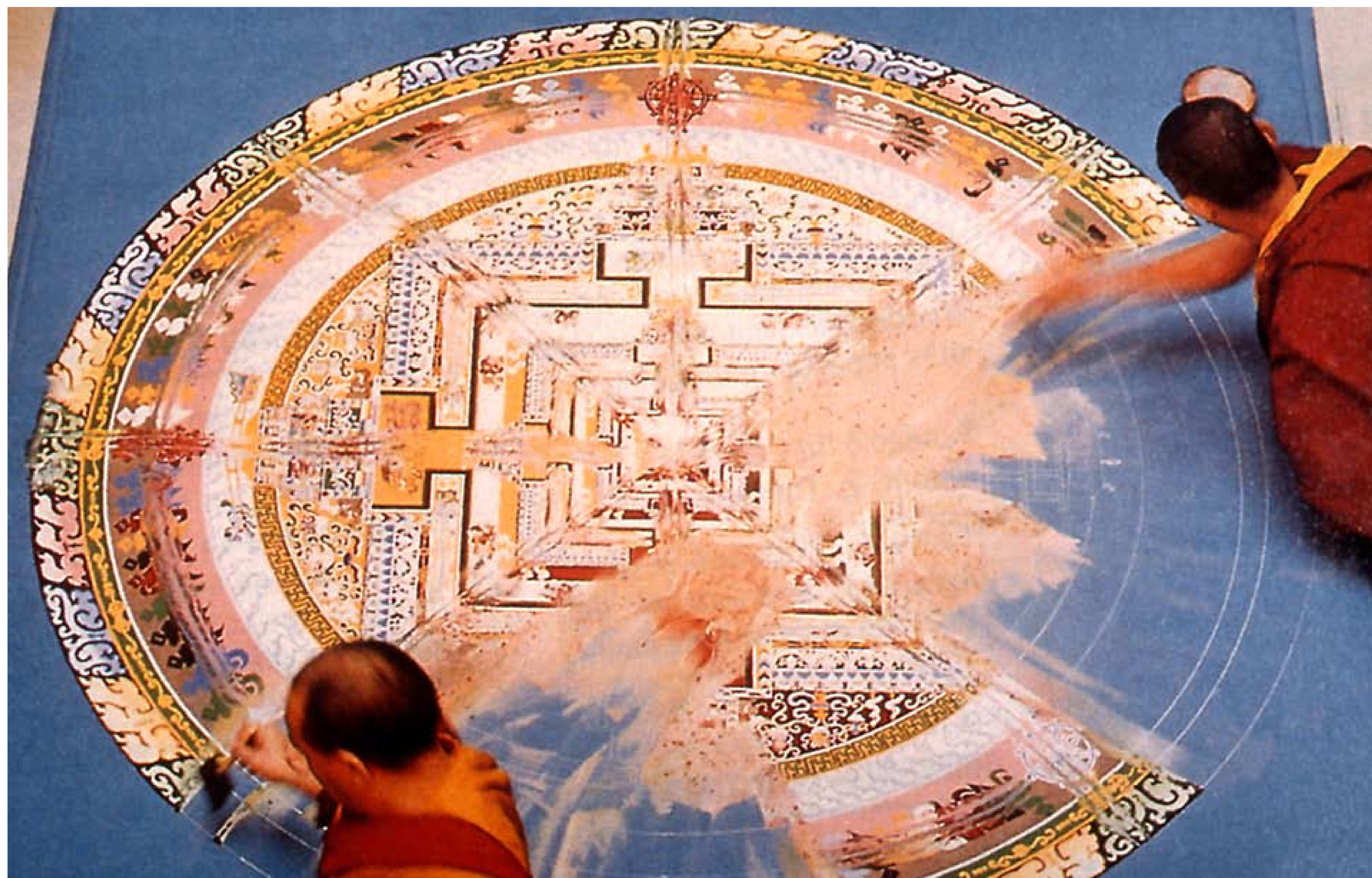
> La intuición intelectual que puede llamarse suprahumana, puesto que es una participación directa de la inteligencia universal, la cual, residente en el corazón, es decir, en el centro del mismo ser, allí donde está su punto de contacto con lo Divino, penetra a ese ser desde el interior y lo ilumina con su irradiación.
>
> La luz es el símbolo más habitual del conocimiento; es, pues, natural representar por medio de la luz solar el conocimiento directo, es decir, intuitivo, que es el del intelecto puro, y por la luz lunar el conocimiento reflejo, es decir, discursivo, que es el de la razón. Como la luna no puede dar su luz si no es a su vez iluminada por el sol, así tampoco la razón puede funcionar válidamente, en el orden de la realidad que es su dominio propio, sino bajo la garantía de principios que la iluminan y dirigen, y que ella recibe del intelecto superior[1292].

El razonamiento, "como un pálido reflejo del sol" puede conducirnos a error, pero la luz de la intuición es la percepción directa "de la luz inteligible", el "Sol espiritual", el verdadero "Corazón del Mundo" que en el preciso instante de la pulsión intuitiva, palpita al mismo ritmo que nuestro pequeño corazón. Mejor dicho, es nuestro corazón el que late al ritmo del Mundo y aunque sea en el fugitivo instante en el que percibe esta sintonía y unión inextricable, ¿cómo le sería posible equivocarse?

La intuición del corazón, la percepción pura y directa es, pues, el conocimiento infalible de aquello inconmensurable, radiante y numinoso que nos trasciende al mismo tiempo que vibra en nuestro centro cordial.







A MODO DE CONCLUSIÓN

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

Sobre la comprensión integral de la experiencia

Introducción

Nuestra conclusión es este diagrama sinóptico que, al completarse, permite una comprensión integral de la experiencia de visión y creación.

Hay que observarlo como un esquema vivo que, desde su centro latente, promueve un movimiento de alzado o de profundidad en el que el Cuerpo de Percepción deviene Cuerpo de Saber y, finalmente, Cuerpo de Conocimiento. Consideramos que, en realidad, se trata de un mismo cuerpo fenomenal que desde su inmanencia es capaz de sutilizarse y transcenderse, accediendo así a la experiencia visionaria, germen de toda creación genuina.

Lo que alienta esta dilatación y transformación de la percepción es, tal y como hemos visto, la inspiración y, en sus variantes, la epifanía y la intuición. Ejes de apertura y comunicación con lo numinoso que atraviesan y sostienen los distintos estados del Cuerpo de Percepción, Saber y Conocimiento.

La inspiración es el eje central, la columna vertebral de un cuerpo lleno de aliento, pleno de hálito, henchido de saber. El cambio de ritmo vital, respiratorio y perceptivo es lo que permite, a través del ritual, la meditación, la oración, el recogimiento, la ingesta de enteógenos, y las múltiples formas de alteración de la conciencia, predisponer al cuerpo físico, aflojar los límites que constriñen la percepción de lo cotidiano, para que éste se abra, respire, aspire y se inflame de inspiración. El estado de sensitividad activado de forma natural, buscado o provocado de forma repentina, permite, en definitiva, el "salir de sí" del Cuerpo de Percepción y el acceso a la "visión".

A lo largo de la investigación, hemos podido constatar que este movimiento de alzado es una experiencia universal. Si hacemos una analogía entre este diagrama y el cuerpo humano, los testimonios de personas sensitivas, chamanes, místicos, creadores, son, de algún modo, la "carne" o la sustancia de este esquema. La suma de todas estas experiencias vividas con el ojo del espíritu o de la contemplación, suman un cuerpo de sentido que, según afirma Ken Wiiber, servirían para verificar el fenómeno de la "visión" extraordinaria.

No obstante, nuestro propósito principal ha sido cartografiar el movimiento completo de acceso a la "visión" que concluye con la interpretación, la tras-

cripción y el registro de estas experiencias visionarias en un Cuerpo de Conocimiento. Este último campo de nuestro diagrama es el que convierte al visionario en creador, ya que necesita recurrir a los lenguajes y modos de expresión que mejor se ajusten a su visión para poder traducirla. La hermenéutica de la experiencia es en sí un acto creativo, pues los creadores necesitan reinventar los lenguajes para transmitir una vivencia que es, en sí misma, inefable.

"El esqueleto" que articula y sostiene nuestro diagrama sinóptico es, en definitiva, este movimiento de alzado a la "visión" y de descenso al conocimiento, vertebrado, a su vez, por el fenómeno de la inspiración, la intuición y la epifanía.

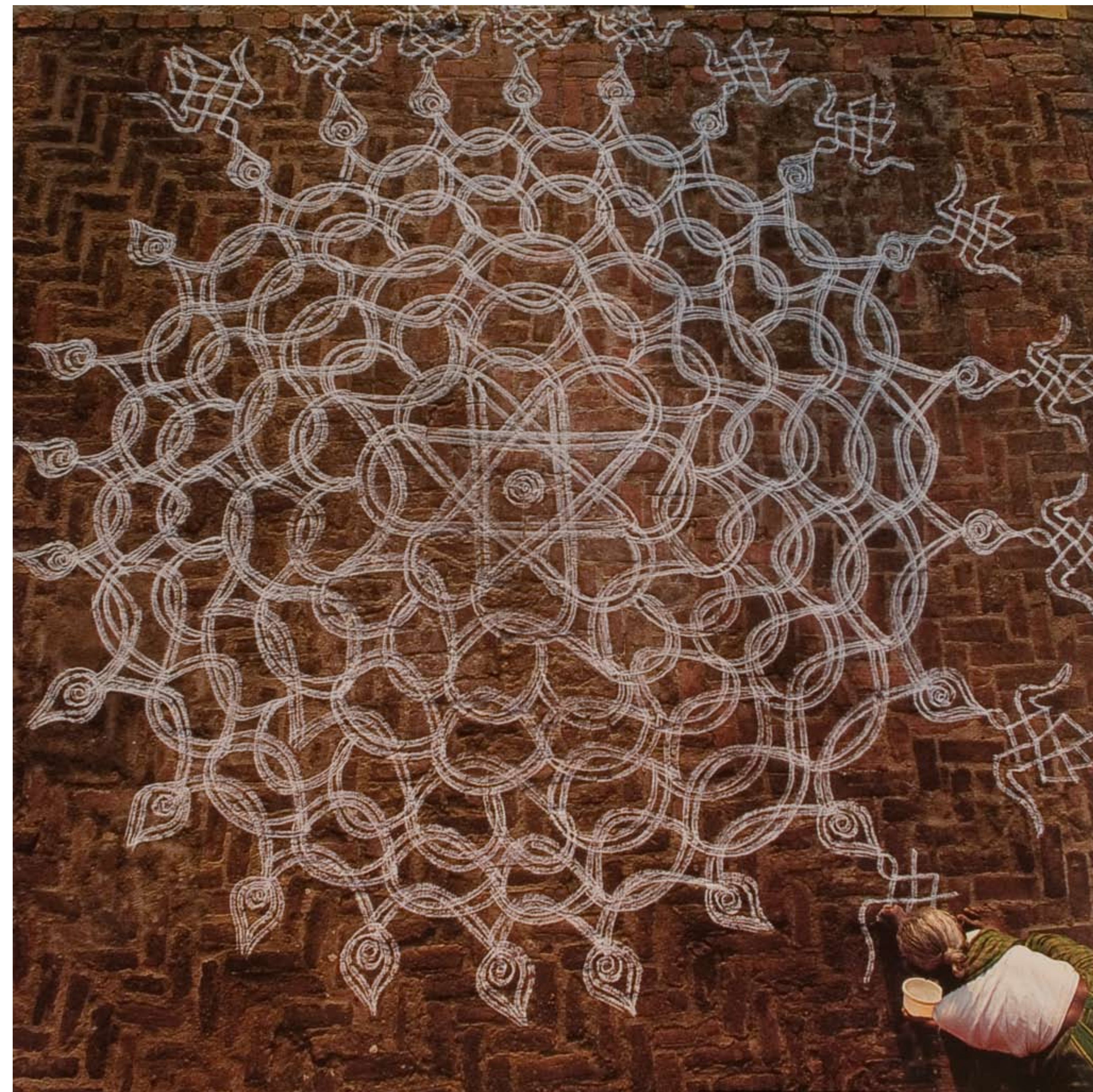
En nuestro mapa de la experiencia visionaria, hemos contemplado también las derivas reflexivas, tangentes que llevan a caminos sin salida, egocentrismos, en los que la persona visionaria se queda a medio camino, sin llegar a anonadarse en el saber. Así como apofatismos en los que sí que se produce un anonadamiento pero no se llega a transmitir esa vivencia. Por último, un tipo de creación especulativa que no nace de la experiencia de visión sino que se limita a especular y reflejar otras creaciones.

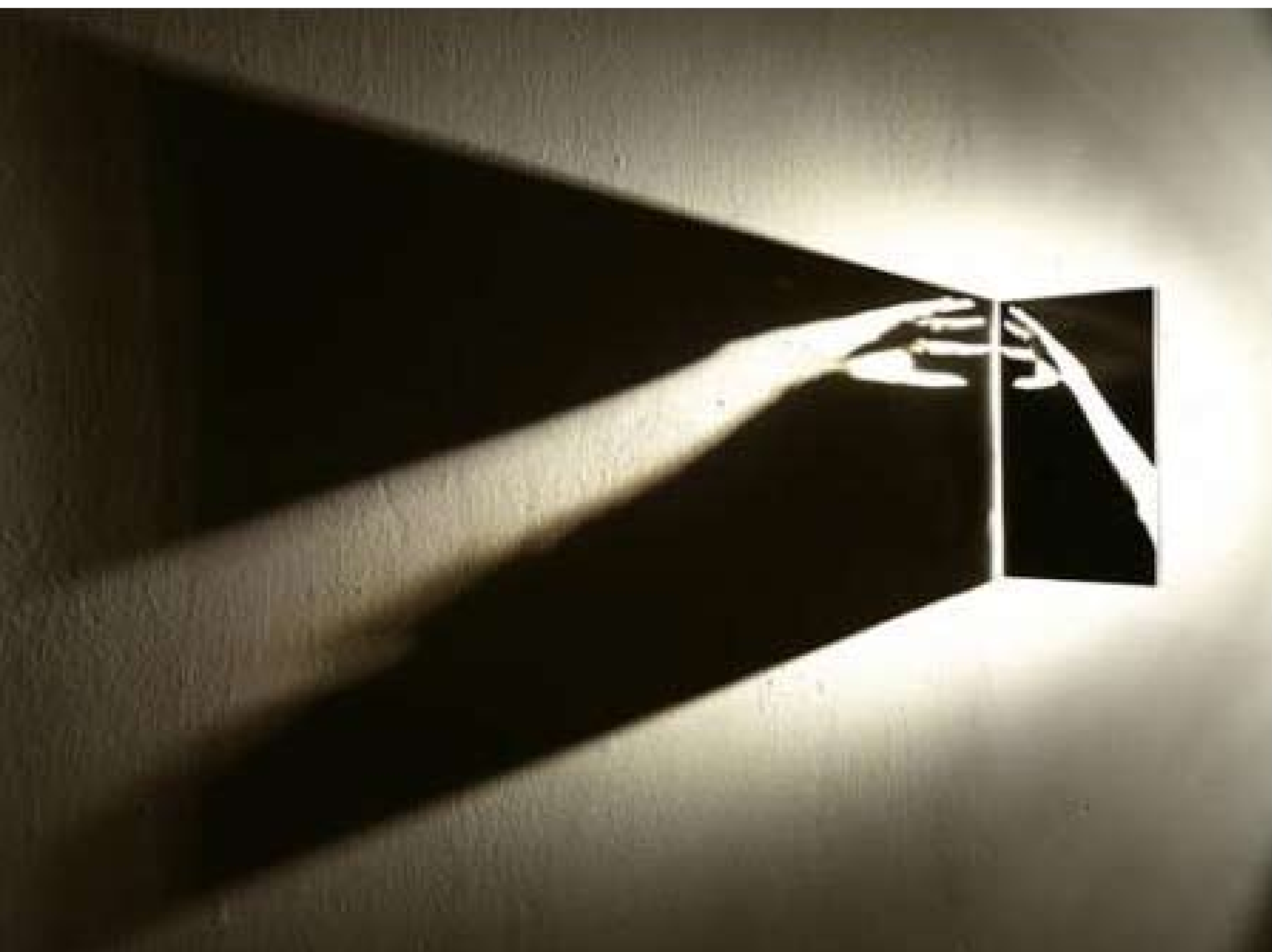
Sin embargo, nuestro interés se ha centrado alrededor del núcleo del diagrama, el centro de la "visión latente", que impulsa el movimiento palpitante e inspirado del Cuerpo de Percepción. Los múltiples registros imaginales de creadores de todos los tiempos, desde las pinturas de las cavernas a un *Skyspace* de James Turrell, fijan y configuran una *iconosofía*, una sabiduría de la imagen.

Frente a la iconología, es decir el discurso sobre la imagen, proponemos, desde la aproximación de la Creación y la Experiencia Visionaria, un tratamiento distinto sobre la vivencia o la comprensión de las imágenes. Coherentemente con lo que planteamos, se trata más bien de una *iconosofía* que hace alusión al saber latente que llevan las imágenes, fruto o consecuencia de esa inspiración genuina que hemos tratado en esta investigación.

Como contrapunto, al final de las conclusiones, sí que planteamos un *logos* sobre el gozo de la creación. De este modo, trasladamos el discurso de las imágenes al proceso de creación y visión de las mismas. En consecuencia, el discurso no sería tanto sobre las imágenes como sobre la vivencia del imaginero, la experiencia sutil y visionaria que éste traduce en imágenes.

221





222

Sobre la pervivencia del sentido numinoso de la luz

Lo numinoso recorre la historia del arte de forma evidente u oculta, como un río que nutre, empapa y aflora en los procesos de creación y en las manifestaciones artísticas.

Cómo creadora contemporánea mi visión del arte y la creación en esta investigación se ha centrado en el discurrir de ese río, en sus saltos, cascadas, afluentes y corrientes subterráneas. Según la hipótesis de esta investigación, el caudal de lo numinoso es la fuente de toda experiencia visionaria, es el flujo que da sentido a toda manifestación artística.

En mi propia experiencia, el destello, la *scintilla* que me impulsa a crear es siempre una luz que me transciende, que rasga mi visión ordinaria, que me ilumina con imágenes vibrantes, vivas, que provienen de un río numinoso, que me embriagan, me llenan, me hacen salir de mí. Sólo desde ese saber súbito, me atrevo a crear, porque la visión me empuja a hacerlo, porque sé que va más allá de mí.

Ese contacto y visión con el numen me llevó a preguntarme por los procesos de otros creadores; desde los orígenes prehistóricos, en los que la creación era indisociable de la experiencia visionaria hasta el presente, con especial énfasis en este último periodo de la historia del arte contemporáneo, en el que lo numinoso parecía mostrarse de forma escurridiza y esquiva.

La comisaria y crítica de arte Gloria Picazo se planteó el mismo interrogante que nosotros en la exposición "El instante Eterno", 2001, que comisarió en el Espai d'Art Contemporani de Castelló, EACC; ¿Discurren las aguas de lo numinoso en la creación contemporánea? ¿Qué influencia ejerce la espiritualidad en el arte de final de milenio?

Si bien los artistas contemporáneos no se manifiestan abiertamente espirituales, sus obras expresan a través del silencio "un deseo de transcendencia, la capacidad de crear una atmósfera profundamente espiritual". La razón de esta ausencia de posicionamiento radica, según Picazo, en el temor a que sus obras sean apropiadas por cualquier creencia religiosa.

El Cuerpo de Percepción o de sentido

En la antigüedad, el arte sagrado se circunscribía al interior del templo. Este era el lugar de la visión y, al mismo tiempo, el custodio de las obras e iconos que servían de puentes a lo numinoso.

Hoy en día, este templo ha desaparecido y sólo queda la visión individual del cuerpo. Las obras de artistas contemporáneos como Bill Viola, James Turrell, Anish Kapoor, Marina Abramovic, entre otros, surgen de miradas individuales que, paradójicamente, tienen acceso a todo el Cuerpo de Conocimiento creado hasta el presente. Son la punta de grandes icebergs con una base de creación sumergida que inspira y nutre sus respectivas visiones.

Su Cuerpo de Percepción, como si de un templo biológico se tratara, es el que deviene el nuevo lugar de la experiencia visionaria. Entrar dentro de uno, acceder a los recónditos lugares interiores, abrir la mirada, el óculo-ojo del corazón, será el desencadenante de toda visión. En el altar del corazón, todo es sagrado, santificado, iluminado. Allí, el tiempo se detiene, conecta el cielo y la tierra, por un eje invisible, la columna vertebral de la inspiración.

La creación que surge de esta verticalidad, que hunde sus raíces en el cuerpo y se eleva más allá de él, es fruto y consecuencia de una visión perenne. Frente al ciclo de caducidades de la historicidad, la creación perenne revitaliza y resucita unos significados que subsisten a través de generaciones. El creador contemporáneo sabe que, para instalarse y acceder a estos contenidos atemporales, debe penetrar silenciosamente su templo interior.

El tránsito que supone atravesar la puerta del templo para acceder a la experiencia fundamental y las posibilidades de lo visionario es algo que ocurre y se puede procurar. Los procesos de aprendizaje, las técnicas ancestrales y actuales, los rituales de paso, que se ocupan precisamente de este traspasar del ámbito profano al sagrado, son los que provocan y buscan repetir la visión extraordinaria con el fin de perpetuar su efecto.

La visión inspirada, epifánica o intuitiva, ya sea esta espontánea o procurada, no deja nunca indiferente, modifica siempre al visionario. La creación artística genuína implica la transformación de la conciencia del creador.

El testimonio de este proceso se encuentra en las imágenes, en el soporte visual, textual o auditivo de lo visto. En la medida en que damos testimonio de la experiencia visionaria, reivindicamos para nosotros, los creadores, el aspec-

to más genuino que es la imagen visual. Es decir, aquello que nos es dado ver. En lo que es "ver-dad". "Dar ver", la imagen verdadera.

El arte como conocimiento en la creación artística es el reducto que nos queda para mantener y desarrollar la experiencia numinosa, como facultad inherente y propia al ser humano.

Las huellas de lo numinoso

Rastreando el discurrir de lo numinoso en el arte genuino hemos visto como lo mágico, lo visionario, lo misterioso se encuentra en los orígenes de las imágenes prehistóricas, y lo sagrado en la médula de todo arte tradicional.

Si bien los cánones y las normas propiciaron que perdurara un arte sacro por encima de la personalidad creadora, sin embargo, la llegada del Renacimiento (s. XIV) y la vuelta a los estilos clásicos promueve, según Buckhardt, la desacralización de las obras pictóricas y escultóricas, a pesar de que éstas continúan manteniendo temáticas religiosas.

El aura de los iconos y el arte sacro radica en priorizar el sentido místico y simbólico de las representaciones, antes que su apariencia naturalizada, y es precisamente esta apariencia "simple y primordial", lo que permite que lo numinoso palpite en la presencia y veneración de las obras tracidionales.

Pero, ¿qué ocurrió con el sentido transcendente del arte tras la llegada del Humanismo, la Ilustración y el Academicismo? ¿Cómo volvieron las aguas subterráneas a emerger, a supurar, a impregnar los paisajes nocturnos y crepusculares del Romanticismo?

Con la llegada de la Ilustración y el auge del Racionalismo (fin s. XVII - s XVIII) se pretende eliminar todo rastro de religiosidad y forma sagrada.

El Romanticismo[1293] (fin s. XVIII – inicio s. XIX) surge de un anhelo por recuperar lo numinoso, que los artistas ingleses y alemanes saben reconocer en la belleza exaltada del paisaje, en la humildad de lo humano frente al poder de la naturaleza. La fascinación que despierta la fuerza natural de una tormenta, una puesta de sol, el gran océano embravecido. Todas estas sensaciones que surgen de una mirada admirada, un nuevo ver el entorno natural en toda su majestad, son las semillas, las *scintillas* de luz que ya palpitaban en el origen del ser humano al encontrarse frente al numen. Fenómenos como el rayo y

1293. Precisamente, el origen del término Romanticismo se le atribuye a James Boswell. En su libro de viaje "Account of Corsica" 1768 utiliza la forma adjetiva *romantic* o *romántico* para referirse a una vista de la ciudad de Corti como un sentimiento que hace alusión a lo inefable, aquello que no se puede expresar con palabras.

la tormenta o el paisaje bañado de luz crepuscular y matutina, sumido en las nieblas o en la oscuridad de la noche, recuperan con el Romanticismo el carácter hierofánico, la presencia sagrada que supo reconocer el ser humano primitivo.

La espiritualidad, como el agua que nos constituye, siempre encuentra el modo de fluir ya sea de forma consciente o inconsciente. Según Eliade, el ser humano moderno "ha perdido la posibilidad de vivir lo sagrado en el plano de la consciencia, pero continúa alimentado y guiado por su inconsciente"[1294].

De este modo, la faceta misteriosa, casi tenebrosa de lo numinoso se mantuvo oculta a la espera de encontrar los poros, las fisuras, por las que emerger de nuevo abiertamente y manifestarse en todo su esplendor.

Con la llegada del movimiento impresionista y la emergencia de las vanguardias, el arte queda totalmente liberado de leyes y temas tradicionales, la oscuridad habitual de las paletas, que ya supo trascender Turner, vira hacia el extremo de lo luminoso. Los colores y las pinceladas se vuelven vibrantes ya que la finalidad del impresionismo es captar un momento de luz, más que las formas que subyacen bajo su iluminación.

La rotura definitiva de las formas se da con el origen de la abstracción que reconoce abiertamente la influencia de lo espiritual, lo oculto y numinoso. A pesar de estar prácticamente despojadas de normas y motivos religiosos, las obras se vuelven testimonio de lo invisible, aquello que escapa a los límites de la percepción ordinaria.

Transcendencia y libertad

La espiritualidad, la fascinación por lo oculto y numinoso que fue motor y sustrato del arte de las primeras vanguardias del s. XX, ha seguido su curso, de forma latente o manifiesta, perdurando hasta el presente. Si bien, tal y como puntualiza Amador Vega, en la contemporaneidad, "lo sagrado ha quedado oculto o irreconocible". Para Vega el arte actual se encuentra en un "estado de indigencia", desamparado de motivos, canónes y leyes que lo sontengan. Sin embargo, creemos que es a través de esta situación de desamparo, que se percibe como inevitable un adentrarse en lo desconocido, de forma nueva, sin pautas, un salto al vacío que Yves Klein supo captar y sintetizar en una imagen.

1294. El inconsciente, tal como sostiene Jung, "es religioso en el sentido de que está constituido por pulsiones y figuras cargadas de sacralidad". ELIADE, Mircea. *La permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo. El vuelo mágico y otros ensayos*. Edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela, 1995. p. 141

Tal como los místicos son las perlas que brillan en caldos de cultivos espirituales más allá de órdenes religiosas, algunos creadores contemporáneos, trascienden corrientes y movimientos artísticos. Son personas de su tiempo pero, crean desde "el gozo", aquel "gozo creador" que, tal como afirma Burckhardt, es imprescindible para que el arte devenga sagrado. Se atreven a explorar lo desconocido y en sus procesos de creación acceden directamente a lo numinoso, lo visionario, lo imaginal, abriendo vías nuevas, miradas eternas y presentes que tienen el efecto de conmovernos, fascinarnos o hacernos sentir humildes, síntomas de lo numinoso y lo sublime en el arte.

El creador contemporáneo se encuentra con una libertad que, como diría Krishnamurti, es un aventurarse "en una tierra sin caminos trazados". Esta libertad total supone un reto mayor si cabe, un estado de independencia artística en el que la persona creadora debe encontrar su propia "escalera de Jacob" para acceder a lo numinoso. Una escalera que le facilite el camino de subida para imaginarse e imaginar el mundo del saber, y una vía de descenso que le permita materializarlo y transmitirlo, transformarlo en conocimiento, hacerlo inteligible a sus contemporáneos.

Hemos visto que algunos artistas contemporáneos, como es el caso de Bill Viola, o James Turrell, Anish Kapoor, Jaume Plensa, Marina Abramovic, aún bebiendo de la tradición, han sido capaces de traspasarla y actualizarla. Si en sus obras conseguimos percibir la latencia de lo numinoso es porque estos artistas, como el chamán o el místico, han sabido explorar el mundo imaginal, acceder a la fuente numinosa de la que brotan todas las imágenes sagradas.

Esta vía directa al numen es la que se produce a través de la experiencia visionaria. El privilegio del chamán, del místico y del artista es el acceso sin mediación a este lugar imaginal que es matriz sutil de todo lo creado. Al igual que Moisés ascendió una montaña para encontrarse con Yahvé, el creador eleva su Cuerpo de Percepción a los campos del saber para percibir la imagen, la melodía o la poesía que transcribirá tras su descenso.

"La libertad y la ausencia de ley", tal como afirma Amador Vega, "favorece enormemente la imaginación creadora"[1295]. Sin embargo, esta libertad responde a un gran compromiso vital, a una entrega en la que el creador, como el místico y el chamán, transforma su vida para poder acceder e interpretar lo numinoso. En este proceso, su personalidad, su individualidad, queda por fuerza en segundo plano, no hay genialidad en el sentido de exaltación del ego, sino más bien humildad ante lo extraordinario. Pues allí, en el lugar en

1295. La libertad con la que la obra de arte se encarna en un artista y cómo a través de él despliega un enorme conjunto de sentidos para el mundo de la vida, es algo que nos contnúa dejando perplejos. El margen de acción converge en el margen de libertad y en ello radica lo genial de la obra... Pues resulta que ni en la obra misma, ni en el artista, sino en la tensión que se da entre ambos, y constituye aquella libertad, la ausencia de ley favorece enormemente la imaginación creadora. VEGA, Amador. *Arte y santidad. Cuatro lecciones de arte apofático*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004. p. 44

que las imágenes espirituales se corporifican, ya lo hemos dicho en anteriores ocasiones, sólo se accede espiritualizándose. La persona creadora tiene que desnudarse de sí para elevarse a este mundo sutil. El arte, la imagen que es resultado de este viaje de ascenso y visión, es sagrado en cuanto es testimonio y huella del numen.

Es entonces cuando aquella visión primigenia fluye y emerge de nuevo, actualizada mediante una experiencia visionaria renovada y testimoniada con los medios que dispone cada época y movimiento artístico en respuesta a una vivencia interior.



223













224



El secreto de oficio

El acceso al Cuerpo de Saber

> *El qué del arte es mucho más importante que el cómo; en verdad, debe ser el qué lo que determina el cómo, así como la forma (alma) determina la figura.*
>
> Ananda K. Coomaraswamy. *La filosofía cristiana y oriental del arte*

En los talleres del Medievo los aspirantes a pintores se dedicaban durante años a procesos matéricos tales como la maceración de los pigmentos y la fabricación de la goma, mientras el maestro era el responsable de la ejecución general de la obra. Se valoraba el trabajo arduo en detrimento del talento y el mecenas ejercía un dominio amplio en la decisión del tema y la riqueza de los materiales.

Sin embargo, según asegura Titus Burckhardt, las iniciaciones gremiales no implicaban únicamente la transmisión de conocimientos formales del maestro, sino que eran una ceremonia sacra que comportaba el compromiso espiritual del iniciado. El secreto del oficio se transmitía pues de maestro a discípulo a través de iniciaciones que tanto contemplaban una enseñanza sensible como espiritual.

En la actualidad, el creador contemporáneo no está arropado por la tradición y no existe templo, taller o Universidad que salvaguarde el secreto, el *omnia luce* que proclama el escudo de nuestra Facultad. El creador se encuentra solo y debe explorar él mismo, a través de su Cuerpo de Percepción, el saber oculto y perenne que antiguamente preservaba la tradición.

Hoy en día, el secreto de oficio se encuentra en el dominio de las transiciones de los estados del Cuerpo de Percepción, tanto el de ascenso al Cuerpo de Saber como el de descenso al Cuerpo de Conocimiento.

Si bien, ambos tránsitos son importantes para completar el ciclo de la creación, creemos que, en la actualidad, el secreto de oficio, la gestión de lo numinoso, no depende tanto de las aptitudes del creador para dominar la técnica del lenguaje y los materiales, como del dominio del trance que provoca la visión, es decir del acceso al Cuerpo de Saber.

El secreto radica, pues, en la visión, la capacidad del creador de alterar la conciencia para *ver*.

1296. Citado por Gernot y Hartmut Böhme en el capítulo "La quintaesencia y la luz" del libro *Fuego, agua, tierra, aire. Una historia cultural de los elementos*. Barcelona: Herder, 1998

El cultivo del maravillamiento

Hay técnicas de acceso a la visión que siempre generan estados alterados de conciencia. La capacidad de maravillarse y entusiasmarse, fundamental para el proceso creador, se puede desarrollar mediante estos modos de aprender a *ver*. Pero, este maravillamiento se reconoce sólo cuando se lleva dentro, cuando mediante estas técnicas, uno lo ha cultivado, y ello permite detectarlo en el exterior, saberlo "ver".

El cultivo del maravillamiento es pues la clave de la interpretación, sin ella somos estériles a la realidad y como consecuencia haremos un arte estéril.

Hace falta creer para crear, creer en algo fértil, fecundador, para salir del arte estéril, sintomático de cada uno. Sobre todo hace falta creer que la creación aporta sentido, que aporta visión.

Nos quieren hacer creer que se ha perdido la visión compartida. Sin embargo, nosotros creemos que la Visión es la única visión que perdura y que la visión personal del creador tiene que estar al servicio de esta Visión con mayúsculas. Sólo desde el maravillamiento, el entusiasmo y el asombro es posible la creación genuina.

La fijación de la luz

El quinto elemento, la quintaesencia de la alquimia es considerada luz, o "lo esencial de cada substancia individual", "la substancia del alma"[1296].

Fijar es, en el sentido alquímico, enraizar, coagular, cristalizar una visión o una experiencia confiriéndole realidad. La realidad de esta visión o vivencia se revela en su nueva apariencia fácilmente perceptible, tangible y física. Si trasladamos esta fijación al terreno de la alquimia espiritual se trataría de madurar mediante el fuego interno, cambiando de estado de nigredo, rubedo, albedo, hasta llegar al estado de total coalescencia con lo numinoso.

En el terreno de la creación artística, el creador visual materializa aquella realidad invisible que sólo la persona atenta, visionaria, mística, creadora puede percibir. Conferir visibilidad a aquello que permanecía latente y velado, puede resultar algo mágico y misterioso, una hazaña similar a la transformación del plomo en oro. No en vano, el sentido etimológico de la palabra magia tiene la misma raíz latina que *imago*, imagen.

La coagulación de lo numinoso en el laboratorio del creador se ha convertido en la contemporaneidad en un campo abierto y ecléctico, que no duda en utilizar todos los fuegos, soluciones, probetas, alambiques y elementos disponibles.

Los medios de fijación de la luz son aquellos que el creador utiliza para preservar el sentido numinoso de la experiencia visionaria original en su formalización definitiva. Sin embargo, en el campo de la creatividad contemporánea se hace más evidente que nunca que el secreto de oficio va más allá del puro dominio técnico de los materiales y de la maestría de su utilización.

En la actualidad, la persona creadora es la que visiona, la que accede al Cuerpo de Saber y después sabe como adecuar lo visionado a un soporte físico. Muchos artistas delegan la sensibilización de estas visiones a especialistas que, en su dominio del medio puedan resolver mejor que el propio creador la fase final de materialización de la obra.

Pongamos el ejemplo del artista Bill Viola que pasó de trabajar con el vídeo en entornos íntimos a utilizar cámaras de cine, actores profesionales, maquilladores y estilistas, para una mejor resolución de sus ideaciones. Siendo su papel el del imaginero que se retira y profundiza en sus proyectos hasta que se encuentran maduros, y el del supervisor de todos los pasos de resolución del mismo.

El artista contemporáneo, puede no estar especializado en un medio concreto; escultura, pintura, fotografía, vídeo... sino que, dando prioridad a la visión, supedita su formalización, escogiendo en cada ocasión el medio que mejor se adecue a ella. La resolución formal, queda, en ocasiones, totalmente desprovista de su implicación manual, la impronta táctil del creador se sustituye por su impronta visual, la de su supervisión. Esto refuerza la importancia de lo visual, de lo imaginal en el panorama de arte actual.

Si en la contemporaneidad llegara a existir un linaje de transmisión de maestro a discípulo se evidenciaría un vertiginoso distanciamiento de la fase de resolución matérica de la obra para centrarse en la trasmisión del aprendizaje de las técnicas de acceso a la visión.

El secreto del oficio ya no se encuentra en el dominio de los materiales, sino en la accesibilidad al Cuerpo de Saber, en la gestión de lo numinoso y su formalización.

La libertad creadora, sin mecenazgos ni temas impuestos, confiere al creador la posibilidad de abismarse en los lugares imaginales y arquetípicos del saber. La traducción de esa experiencia mediante símbolos, imágenes, palabras y su final resolución completan un ciclo completo de gestión y fijación de lo numinoso.





225



De la visión latente a la visión diáfana

Del mismo modo que en la apertura hemos incluido una "visión" de partida con la película *Matrix*, con su compendio de mitologías sobre la percepción y la luz, en la oclusión, mencionamos ejemplos de lo que hemos denominado "el secreto del oficio". Este reside más en el modo de acceso a la "visión" que en sus modos de registro. Los lenguajes expresivos se consiguen, se descubren, se articulan si realmente hay algo que decir, que expresar, de lo contrario, no son más que habilidades del lenguaje, sin apenas contenido que transmitir. Los lenguajes expresivos se inventan y se procuran por la necesidad del saber, de la experiencia gozosa del Cuerpo de Saber que registra dicha experiencia para transmitirla, para compartir una expresión de entusiasmo, de saber, para establecer y sedimentar un Cuerpo de Conocimiento.

Los medios para ello pueden ser más o menos acertados, oportunos si se quiere, pero por necesidad siempre tenderán a su mejora, a su depuración expresiva, a efectos de que el registro, la creación visual recoja en su seno la experiencia del saber de la manera más fidedigna posible y, desde ese conocimiento, pueda revivir esos momentos de gozo del saberse saber.

Nos ha parecido oportuno establecer, casi podríamos decir ilustrar, el diagrama integral con el movimiento completo del Cuerpo de Percepción a partir de tres ejemplos a los que damos valor de metáforas visuales para expresar mejor lo que se ha propuesto nuestra indagación como aproximación entre Creación y Experiencia Visionaria y la pervivencia del sentido numinoso de la luz.

Trasladarse a otro Cuerpo de Percepción, Saber y Conocimiento. *Avatar*

El primer ejemplo es *Avatar*, película que, más allá de las concesiones comerciales que toda obra de arte debe acatar en su contexto, se presenta bajo múltiples mensajes sobre cuestiones candentes de su época, pero sobre todo trata múltiples aspectos sobre la percepción, entendida como sensitividad; trata del Cuerpo de Percepción, del cuerpo consciente, de la conciencia y su posibilidad de desplazamiento. *Avatar* trata, en definitiva, de cómo el cuerpo trascendente, cuerpo energético y sutil en nuestro esquema, puede desplazarse hasta el punto de adquirir un nuevo cuerpo físico dando lugar a un nuevo compuesto fenomenal.













La película también nos plantea un entorno imaginal de luz, digno de ser incluido en nuestro apartado de topografías del saber. La obra en sí es un ejemplo de empeño de James Cameron (Kapuskasing, Ontario, Canadá, 1954), un visionario que tuvo que esperar más de veinte años para que, en el momento oportuno, su visión fuera suficientemente comprensiva y, poder disponer de los recursos tecnológicos para hacer efectivos sus modos de registro.

Toda la película gira en torno al anhelo por otros campos de saber y a la posibilidad de acceder, en este caso tecnológicamente, a ellos, a la posibilidad de experimentar otra percepción y vivenciar otro estado de conciencia, como casi todas las obras de arte expresivamente liberadoras.

El sentido numinoso y, en especial, el sentido numinoso de la luz, tanto físico como metafísico, en su presencia o en su ausencia, es la constante que articula toda la "visión" del autor y la visualización fílmica de la obra. Esto es tan patente que no se requieren mayores comentarios fuera de encadenar correspondencias con el bagaje de hermenéuticas sobre la luz que incluyen la resurrección del *avatar*.

La infinitud de las imágenes

El segundo ejemplo que planteamos alude a uno de los momentos más especiales de nuestro esquema, se trata del momento en que se accede al campo de saber, al momento de tránsito del Cuerpo de Percepción al Cuerpo de Saber, independientemente de cual haya sido el modo de acceso. En ese momento aparecen, mejor aún, emergen un sinfín de flujos, en primera instancia energéticos.

El ejemplo que proponemos se basa en los fotomosaicos, en ese despliegue visual que supone una determinada configuración o imagen que ha sido dividida en secciones. Lo que diferencia un fotomosaico de un mosaico tradicional es la particular característica de que cada elemento del mosaico es reemplazado por otra imagen con los tonos cromáticos promedio que le corresponden por su ubicación en la configuración de la imagen general. Este procedimiento da como consecuencia una configuración de imagen formada por imágenes.

En el ámbito científico, relacionadas con la holografía, cosmografía y la física cuántica, se han realizado con este procedimiento metáforas visuales para explicar el infinito, los universos paralelos y otras incógnitas, con la salvedad de que, en dichas visualizaciones, todas las configuraciones son consecuencia de mosaicos o yuxtaposiciones de imágenes con los gradientes cromáticos y de intensidad de luz correspondientes. De esta forma, una configuración de imágenes está compuesta por otras imágenes que, a su vez, están compuestas por otras imágenes, y éstas por otras, y así sucesivamente *ad infinitum*. Con lo cual, la visualización superpone multiplicidad de sentidos simultáneos que sólo adquieren comprensión, en la medida que el observador se detiene en una determinada dimensión de sentido.

Esta es una buena metáfora de lo que ocurre en el umbral de acceso al Cuerpo de Saber. El Cuerpo de Percepción se abre mediante su sensitividad a la percepción de campos de energía extraordinaria de la realidad, en ellos sólo reconoce, de entrada, aquellas configuraciones para las que ha sido instruido, de un modo u otro, en su reconocimiento. Pero, en la medida que su percepción se dilata y su experiencia se ensancha, los marcos mentales pierden consistencia, mas si se está predispuesto a ello, la irrupción de la realidad en todos los sentidos aumenta y la emotividad se dispara extáticamente.

En ese trance, las configuraciones aprendidas no tienen la consistencia inicial y aparecen configuraciones de la realidad que se perciben con todo el cuerpo trascendente, pasando a ser vivencias de la realidad como vivencias de saber. El Cuerpo de Percepción frente a la infinitud de mosaicos configurados sabe y sabe que sabe, halla respuestas vitales sin pregunta, o adscribe esas respuestas a preguntas previas de su contexto cultural.

La experiencia de Luz, de configuración, es parecida pero en cada entorno o momento se proyecta un marco de interrogantes distinto, con lo que la experiencia genuina se registrará y se recreará según los valores de ese marco, aun así será modificada por esa experiencia genuina de sentido, de saber.

Otra variante posible en la experiencia del Cuerpo de Saber depende del nivel o dimensión en que el visionario se fije, sea por atracción personal, sea por instrucciones generales o particulares recibidas. Dada la infinitud de configuraciones de imágenes, de imágenes de imágenes, de mosaicos dentro de mosaicos, detenerse, fijarse en un determinado nivel, suspende la continuidad y refuerza la configuración escogida como determinante del saber y de los valores vivenciales del mismo. Esa franja de la realidad será la escogida y enaltecida como explicación al impulso implícito o explícito que ha provocado el movimiento inicial del Cuerpo de Percepción.



El resplandor de la pantalla. *Hiroshi Sugimoto*

> *Una noche tuve una idea mientras estaba en el cine: fotografiar una película en sí misma. Intenté imaginarme fotografiando una película entera con mi cámara. Ya podía imaginar la pantalla de proyección como un rectángulo blanco. En mi imaginación este aparcería como una rectángulo blanco y brillante; este resplandor provendría de la superficie de la proyección e iluminaría todo el teatro. Esta idea me pareció muy interesante, misteriosa, incluso religiosa.*
>
> Hiroshi Sugimoto

El último ejemplo escogido como metáfora visual se relaciona simétricamente con el anterior en la medida que vinculamos el fotomosaico con el umbral de acceso al Cuerpo de Saber, con el ascenso del Cuerpo de Percepción al campo energético del saber en lo que sería la entrada al estado visionario. Por contrapartida, vinculamos el siguiente ejemplo con el descenso del cuerpo, con el umbral que registra la experiencia visionaria y la condensa en expresión, es decir, con el umbral de la creación.

Para ello acudimos a un procedimiento idéntico al anterior de los fotomosaicos como acumulación infinita de imágenes, pero antagónico en su efecto. Si el primero devenía un mar de configuraciones entre las que se podía transitar hasta fijarnos en una dimensión preferencial, en este caso, acudimos a una serie de teatros del fotógrafo Hiroshi Sugimoto (Japón, 1948). Sugimoto nos presenta la fotografía de una pantalla de cine blanca de luz, perfectamente situada en su entorno escenográfico en penumbra.

El procedimiento utilizado para llegar a este resultado fotográfico es bastante sencillo en su concepción, se trata de colocar la cámara fotográfica a la distancia oportuna con el objetivo abierto y el diafragma bastante cerrado durante el tiempo que dura la proyección de una película en la pantalla. La cámara fotográfica captura y registra todos los momentos de luz proyectados en el transcurso de las escenas de la película de manera que la superposición de todos esos momentos de luz da como resultado la fotografía de una pantalla completamente iluminada.

Ésta es otra metáfora extraordinariamente sugerente. Desde nuestro enfoque resulta que la superposición de todos los momentos de vida, de todas las escenas acaecidas, de todos los registros del saber, se convierten en una pantalla, de hecho en un lienzo iluminado. Todos los matices de sombra que sustentan cada fotograma de la película y que, en definitiva, configuran la forma y por tanto la imagen de sentido de cada escena, acaban subsumidos

en ese magma de luz proyectada que, a su vez, los contiene de forma latente. Están ahí, se han proyectado todas las escenas, todos los momentos, pero en la realidad sustancial, sólo se manifiesta la proyección de luz, la sombra no es más que un gradiente de impedimento. Esa realidad substancial de luz es la "visión" más depurada que se puede tener, icónicamente abstracta.

Este estado visionario es más profundo y más sutil que el estado inicial de los mosaicos de configuraciones, en ellos todavía no hemos hecho abstracción de las apariencias. Aunque obedecen a constantes de la realidad, son un laberinto en el que el visionario se puede perder. Llegar a este lienzo de luz requiere un mayor esfuerzo y disciplina con instrucciones más precisas, aquí no hay pérdida posible, se da todo a la vez, prácticamente no hay recorrido posible.

La acumulación de proyecciones le confiere al visionario un exceso de comprensión que tiene que saber gestionar. A pesar de que no se perderá en la "visión", puede llegar a "cegarse" en ella y quedar incapacitado para transmitir, para crear. Ahora es cuando el visionario, el creador tiene que saber escoger, entre la latencia de ese mar de luz, el signo pertinente, para destacar, registrar, fijar o expresar, como un carácter de ese saber acumulado, en una especie de Presente eterno de todas las proyecciones simultáneas, toda esa Presencia de luz.

Dicho de otro modo, debe dar a la energía, al aliento, al espíritu un soporte concreto que sea una síntesis de comprensión situada, ahora sí, en el espacio y en el tiempo, como cuerpo de expresión necesario para la experiencia de dicha Presencia de luz.

El carácter de esta Presencia, como ocurre en los textos védicos, indica que la creación genuina es conocimiento revelado, una revelación.

> La revelación pone en contacto lo individual, con el dominio supraindividual. En la India es el *Matsya-avatar*, la primera de las manifestaciones de Vishu, en la forma de un pez, quien al principio del presente ciclo o *Mahâyuga*, revela –desvela– el Veda.
>
> El Veda, literalmente Saber, se distingue por su carácter revelado o si se quiere "supahumano" (...) Se presenta como una Palabra absoluta, en el interior de la cual el contenido de pensamiento no se deja disociar de su expresión sensible. Se activa a partir de una vibración sonora original, paralela a la emanación creadora y que contiene la designación de todas las cosas con sus cualidades y correspondencias.



Este carácter primordial se considera captado en su origen por unos personajes situados al margen de la humanidad ordinaria llamados *rishis* "videntes", en la medida que la dimensión extática o visionaria de la experiencia no les era desconocida.

Accedían a estados modificadores de conciencia mediante el consumo ritual de una planta llamada –soma– (...) Numerosos himnos designan claramente sus efectos, (...) los propios sacerdotes son habitualmente designados por el término *ripra* "temblorosos", lo que parece hacer referencia a los estados estáticos desarrollados en el marco mismo de la liturgia brahmánica[1297].

1297. LENOIR, Frédéric y TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *Le livre des sagesses.* 2ª Ed. París: Bayard, 2002. p.42

1298. ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada.* Madrid: Siruela, 1998. p. 42

Concebir la luz. *Maestro Eckhart, Jidu Krishnamurti*

Uno debe estar libre para ser completamente una luz para sí mismo.
¡Una luz para sí!

Cuando es una luz para sí,
usted es una luz para el mundo,
porque el mundo es usted y usted es el mundo.

Jidu Krishnamurti

Cuando nuestro interior está vacío de imágenes, cuando la mente está en blanco, cuando nos ausentamos de preocupaciones, sentimientos, apegos es posible la verdadera Presencia. Observar de forma atenta y continua nuestras inercias, motivaciones, sentimientos, nos permite, según Krishnamurti (India, 1895 – California, 1985), liberarnos de ellas.

En ese giro de la mirada hacia el interior, en esa continuidad de la observancia, en ese despertar de la sensitividad, la luz puede manifestarse atravesándonos con su flujo palpitante. Esos momentos de lucidez contienen los gérmenes de toda creación genuina, porque como bien afirma Krishnamurti, "sólo en la mente silenciosa puede edificarse la verdadera conciencia".

El Maestro Eckhart (Turingia, 1260 – 1328) también cree que es necesario vaciarse de toda "imagen extraña" para ser virgen, "como cuando todavía no era". Sin embargo, para Eckhart no es suficiente con ser "virgen" sino que es necesario "ser mujer", para poder acoger lo numinoso en el interior, gestarlo y darlo a luz.

Si el hombre fuera siempre virgen, no daría ningún fruto. Para hacerse fecundo, es necesario que sea mujer. "Mujer" es la palabra más noble que puede atribuirse al alma y es mucho más noble que "virgen"[1298].

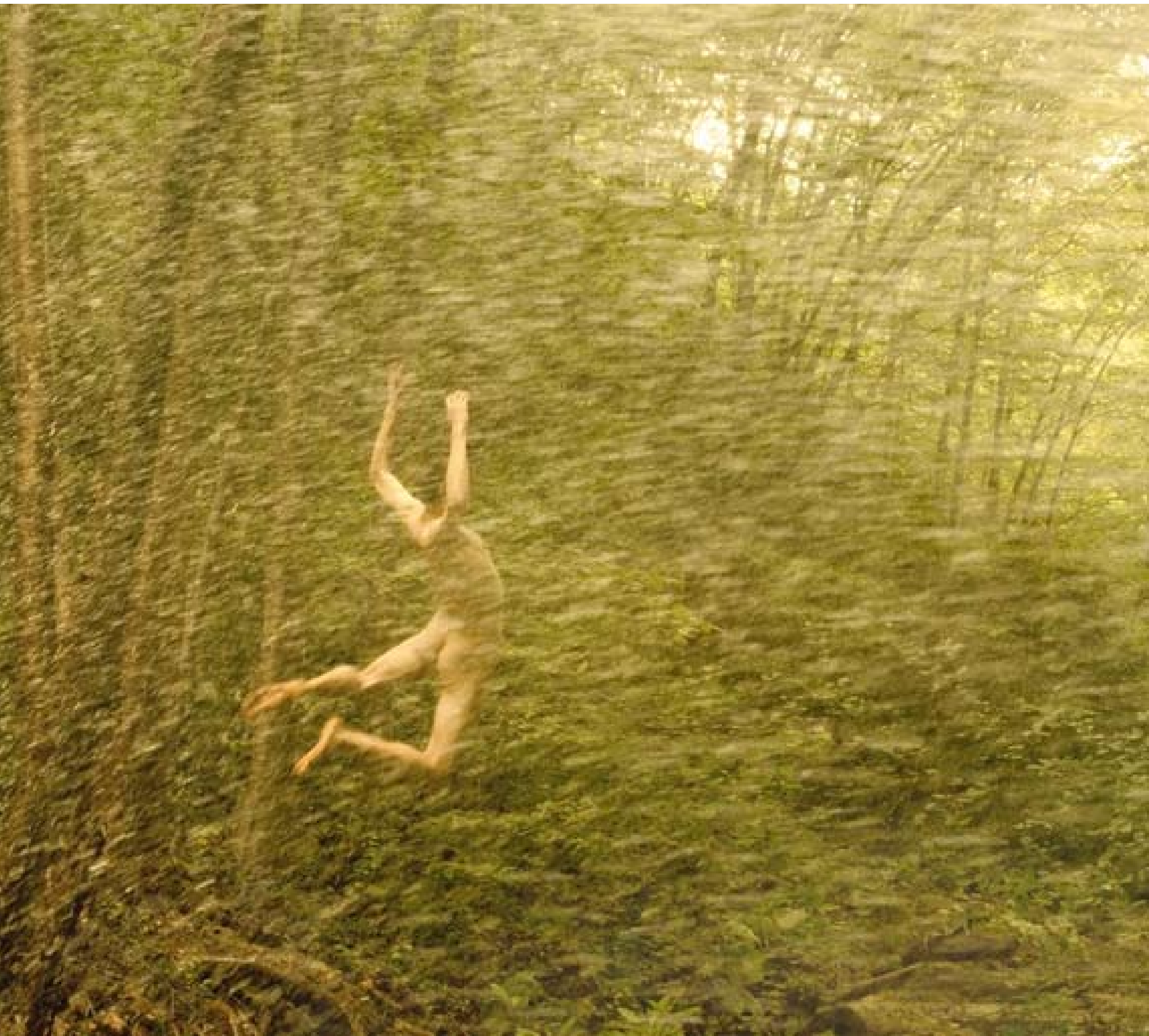
Ser mujer, es para Eckhart sinónimo de ser persona creadora, persona capaz de acoger la inspiración, de volverse fértil para poder madurar y traducir la "visión".

Según estos místicos, distantes en el tiempo pero próximos en su pensamiento, sólo es posible ver la luz si la mirada se ha purificado tanto como para poder aproximarse a su Fuente sin abrumarse con la sobre-exposición de su radiación. Allí, en ese centro latente y radiante, todo es quietud y, al mismo tiempo, todo es potencia, posibilidad, exaltación de las imágenes que aún no son. Allí, la visión se expone a una hiperiluminación que transforma, inevitablemente, la percepción de la persona visionaria.

"Ver" es introducir la mirada, atravesar la fisura de lo aparente, nacer a lo extraordinario. "Ver" con la mente en blanco es la capacidad de impregnarse de todas las imágenes luminosas, de todos los versos inspirados, de todas las melodías sublimes. Ser fértiles es darles cabida, embarazarnos de ellas, preñarnos de inspiración. Las obras que resulten, conformando un Cuerpo de Conocimiento, habrán sido concebidas en una "mente silenciosa", como diría Krishnamurti, "fruto de la nada" en expresión de Eckhart, fruto de la visión luminosa y resplandeciente.







230

La gozología de la Creación

Sobre el desplazamiento del Cuerpo de Percepción y el gozo creador

Arrástrame contigo,
Corramos a tu cámara
a gozar y ser felices juntos,
a evocar tus caricias
que son más dulces que el vino.

El Cantar de los cantares

Existe un texto gnóstico[1299] que explica la creación del mundo a través de la risa. El dios se rió siete veces y de su risa misteriosa nacieron siete dioses; la Luz, *Fos* fue el primero, y el último fue *Psique* que puso todas las cosas en movimiento para que se llenaran de alegría. Según este mito del origen, las cosas se animan, cobran vida gracias al aliento divino que no es otra cosa que su risa regeneradora.

El arte tradicional actualiza esta cosmogonía de la risa mistérica a través del gozo del creador. Titus Burkhardt asegura que para el imaginero hindú, para el pintor zen o para el artesano cristiano, el gozo que brota de la unión con lo numinoso es lo que garantiza la verdadera creación. Este vínculo con la transcendencia, inspiración del aliento numinoso, es lo que consigue animar el icono, llenarlo de la presencia sagrada del dios que representa.

Creemos que el gozo creador sigue alentando algunas creaciones contemporáneas, en la medida en que, de forma silenciosa e íntima, embarga a la persona creadora e impregna el proceso completo de visión y registro de la experiencia. El gozo surge cuando el creador participa de la visión de lo numinoso, cuando el roce de las imágenes inspiradas le provocan temblor, cuando la mirada saturada de luz siente que no puede contener su radiación.

Estos momentos de acceso al saber, estos vislumbres del misterio son los que inspiran y motivan al creador. Son epifanías que desplazan su Cuerpo de Percepción, que lo elevan y lo suspenden regalándole una visión de aquello inefable, desconocido, la matriz de todo lo que es.

El temblor despierta el gozo y el gozo nos hace salir de nosotros mismos y nos permite ver. La visión, es, pues, lo que motiva y sustenta la creación genuina. Sabemos que los creadores tradicionales meditan, oran, realizan ayunos y as-

1299. El gnosticismo es una serie de movimientos espirituales surgidos en el Mediterráneo oriental durante la época helenística tardía que, además del pensamiento filosófico y religioso clásico y del monoteísmo judeocristiano, recogió importantes influencias de la astrología y la magia babilonia, la sabiduría egipcia y el dualismo iranio. Texto de Lluïsa Vert. *La risa creadora según el gnosticismo*, Varios Autores. *La creación. El origen del mundo a la luz de la Tradición*. Colección La puerta-59. Barcelona: Arola, 2001. p. 90

cetismos a la espera de la visión, que sólo mediante el gozo contemplativo pueden identificarse con la divinidad que van a recrear.

Los artistas que hemos escogido como paradigmas de nuestra investigación, Bill Viola, Jaume Plensa, Anish Kapoor, Olafur Eliasson y James Turrell, experimentan procesos distintos de aproximación a lo que ellos denominan inspiración, belleza, vacío o luz. Sus obras reflejan esa identificación total con aquello que crean, imágenes que trascienden lo cotidiano, que nos conmueven, nos embargan con el sentido y la presencia que recrean.

En mi propia experiencia como creadora, he encontrado la alegría íntima, la risa que surge tras la comprensión súbita, así como un poso continuo de bienestar. Al sumergirme en los procesos de creación, se entumecen los pensamientos acelerados y me desplazo a un lugar donde todo es posible. En ese caldo de ideas e imágenes efervescentes, me convierto en un embrión que nace y renace al tiempo que crea y re-crea.

El cuerpo, como decía Teresa de Jesús, no deja de participar siempre algo o mucho de ese gozo extremo que supone henchirse de amor, inspiración y vida. La experiencia visionaria es, en realidad un exceso de sentido y sensitividad, un desplazamiento del cuerpo incontenible, abierto y dilatado. En estas circunstancias, la creación deviene modo de acceso a la percepción extraordinaria, camino hacia la alegría sostenida, peaje a lo desconocido, motivo para traspasarse y transcenderse una y otra vez.

Ahondar de forma continua en los lugares de la imaginación, la inspiración y el saber es la forma de padecer una patología gozosa. Cuando nos anonadamos en las visiones abiertas, los horizontes luminosos, los *mares sin orillas*[1300] de la creación es que la afección se ha vuelto crónica.

El cuerpo deviene entonces un cuerpo gozoso, transfigurado, diáfano y, como el primer dios de la creación del mito gnóstico, brilla en su esplendor. Crear se vuelve entonces un gesto vital, como el respirar, y todo lo que hacemos deviene creación, porque todo está impregnado de la luz primera.

Descender, volver a la orilla, crear con la mirada puesta en la aurora o el crepúsculo, es como decía Ibn Arabi, el requisito imprescindible de la persona visionaria, mística, creadora. El gozo, como la luz solar, necesita irradiarse, expandirse, crecer en su continua manifestación, por ello el creador multiplica su alegría al transmitir su visión y experimenta, una gozología de ascenso y de descenso, de ida y vuelta al saber y al conocimiento.

1300. Expresión de un poema de Ibn Arabi que dice que "Las imaginaciones de los místicos son como mares sin orillas, océanos de luz sin límites".

La experiencia y la pronunciación del gozo

Vivir la experiencia visionaria y el subsiguiente proceso de creación, vivir ese acceso al entusiasmo y extenderlo al gozo de la creación es un movimiento de una intensidad gozosa en la que se integran múltiples estados de conciencia y, por tanto, de sentido existencial, tanto hacia dentro como hacia fuera.

Dado que la experiencia de la creación es genuina en sí misma, no tiene sentido buscar la explicación fuera de sí misma ni en un reduccionismo psicologista, ni en un empirismo resultadista, tampoco en una filosofía esteticista que olvida las entrañas que se agitan en toda experiencia de visión y en la voluntad expresiva que conlleva.

El acceso a la experiencia visionaria y sus modos de expresión y creación han procurado una extraordinaria cantidad de sujetos que, desde el gozo de su experiencia, desde su entusiasmo, han aportado el bagaje del conocimiento humano más genuino. El gozo de esta experiencia hace que, a menudo, se comuniquen mejor entre ellos los místicos y los creadores que los guardianes de las respectivas ortodoxias, a menudo enfrentados en la rigurosa defensa de sus identidades especulativas. En el gozo de la visión y de la creación no existe la herejía. De todo ello se deduce que para comprender dicho gozo hay que vivir dicho gozo.

Es en el interior de esta experiencia que se encuentran los principios y las vías o métodos de comprensión de la misma y de comprensión profunda de sus efectos, efectos que se dan, en primera instancia en los sujetos que la viven, es decir, los que posteriormente devienen autores, acrecentadores en extensión, en profundidad y, sobre todo, en esencialidad del conocimiento de la realidad y de lo Real, lo Absoluto, lo que no admite disolución.

Este principio de internalismo no significa que no se pueda intentar comprender dicha experiencia, este gozo vital, desde fuera, que no se pueda llegar a comprender el gozo de la creación. Sin ser una persona creadora, podemos aproximarnos a dicha experiencia pero respetando sus propiedades, sin violentarla con reduccionismos o sistematizaciones de otros campos o disciplinas, ya que nuestra experiencia suele ser anterior y fundamento de muchas de ellas.

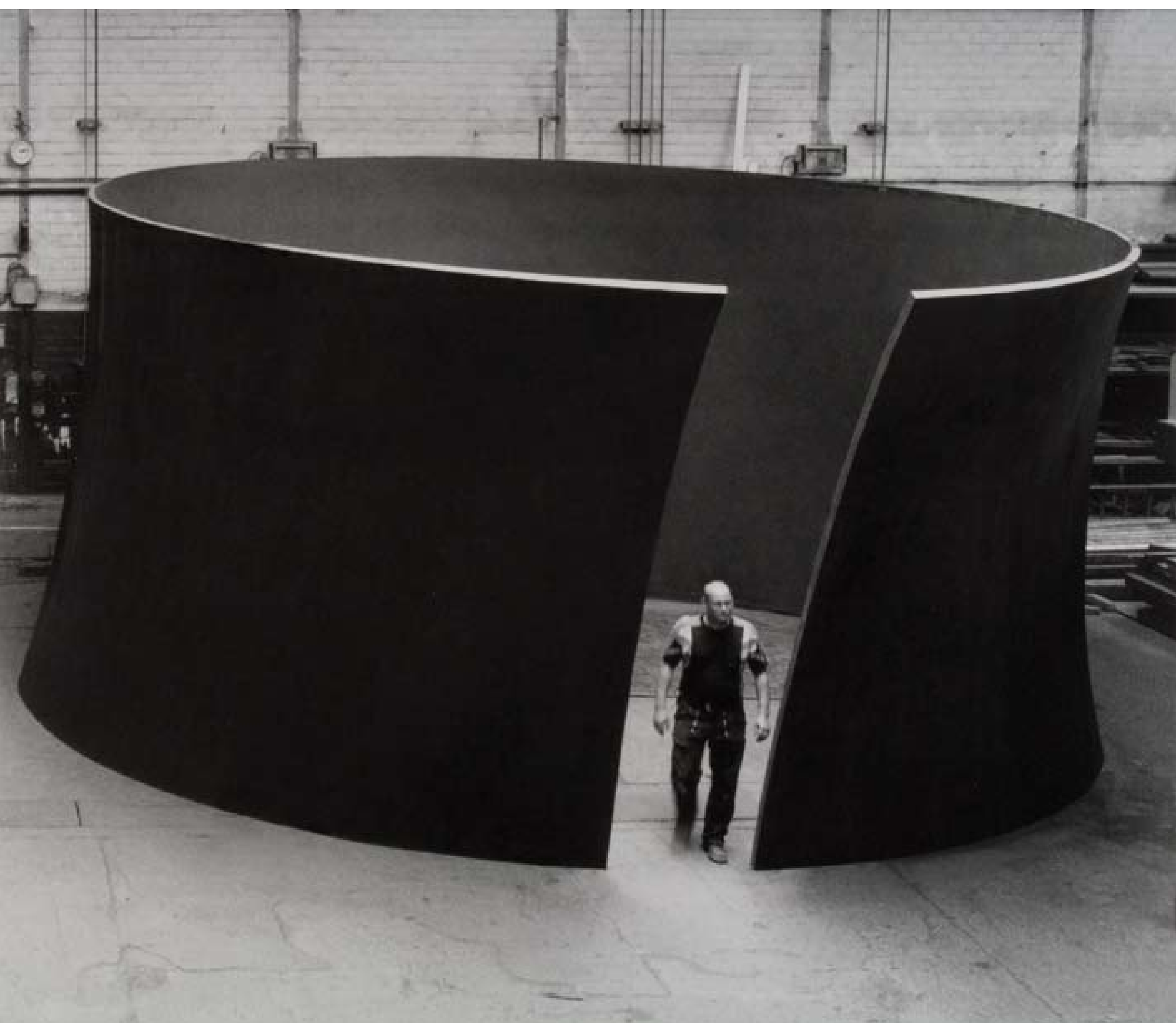
El entusiasmo y, en su defecto, el maravillamiento, son el efecto vital de un acceso a la visión, a la visión aumentada, son un efecto de la dilatación cons-

ciente, a menudo muy trabajada por el iniciado, otras veces espontánea, que provoca la apertura de nuevos espacios interiores, facilitadores de un mayor flujo de lo que podemos llamar realidad o espíritu sutil, al fin y al cabo, una mayor inspiración que el autor experimenta como gozo.

Con este intento de esclarecer la experiencia de la experiencia de visión y creación, creemos que sólo desde una pronunciación del gozo, lo que nos atrevemos a denominar una gozología, podemos aproximarnos a la experiencia que ha transformado el Cuerpo de Percepción en Cuerpo de Saber y nos ha legado un Cuerpo de Conocimiento, por lo demás ingente. Basta con recordar todas las configuraciones expresivas de sentido, mediante traducciones, alegorías, metáforas y símbolos de lo vivido en esa gozosa experiencia del numen, registrada en infinidad de imágenes genuinas, en sustancia de sonido, movimiento, grafía, color y espacio, espiritualizando la materia y materializando el espíritu.

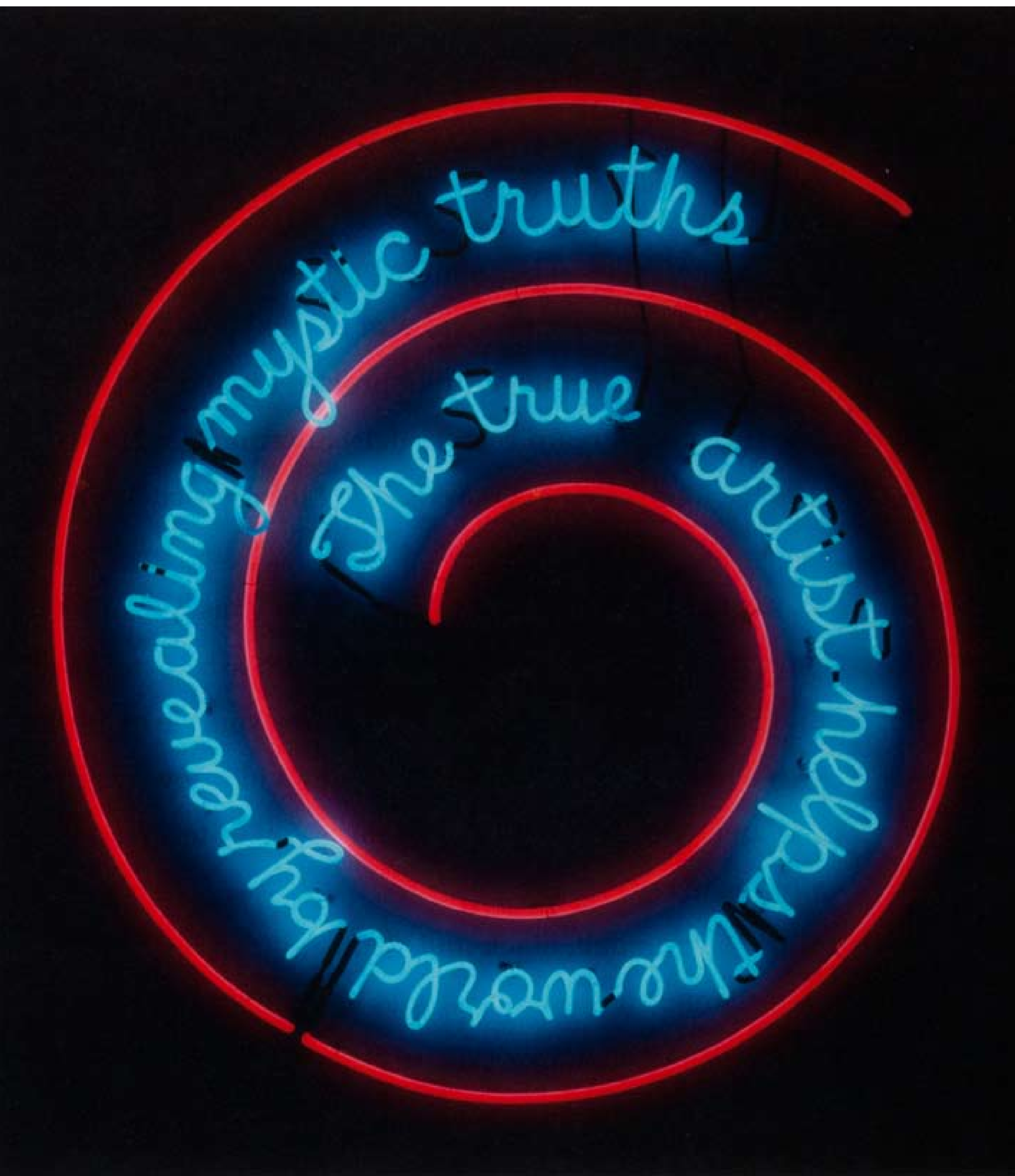






EPI-LOGAR

Aproximaciones
entre Creación y
Experiencia
Visionaria



Apófasis y catáfasis
Lo que no se puede y lo que se puede decir

La experiencia visionaria, a pesar de ser un fenómeno universal se traduce de formas muy diversas. ¿Qué es lo que hace que el acceso a la visión, la experiencia visionaria se traduzca con matices, formas e imágenes variadas? Ante una experiencia cercana a la muerte, la visión de seres de luz es interpretada según la cultura y el entorno de la persona que la vive, así, si es una persona cristiana creerá ver a Cristo mientras que una budista creerá ver a Buda. Algunas, sin embargo, ven simplemente una persona radiante o una fuente de luz. Una experiencia provocada por enteógenos puede dar lugar a una visión pacífica y luminosa o a una vivencia terrorífica y demoníaca.

Antes de iniciar esta investigación de tesis, como creadora que soy, comprendía intuitivamente cómo funcionan los accesos a la visión. Estando recogida en mi estudio, sumergida en la lectura o en estado de ensimismamiento, a menudo me han sobrecogido imágenes luminosas, palabras vibrantes, silencios que me han dejado un sabor de plenitud. No sé cuanto duran estas experiencias, pero cuando noto que su temblor, vibración, se atenúa, me resulta inevitable transcribirlas en diarios en blanco. Sé que lo que he visto, ha sido un regalo, para no olvidarlo lo apunto. Siempre queda una sensación de bienestar, de sentir que todo está en orden y, en cierto modo, de querer compartir esta experiencia de una certeza que no me pertenece. Las imágenes, las palabras, hablan por sí mismas, yo sólo me ocupo de darles cabida y después forma.

Cuando leí por primera vez los textos de Dionisio Aeropagita (s. IV), entendí perfectamente este sistema radiante, pulsante y vivo de Luz. La tiniebla, a la que también alude, responde a la imposibilidad de describir esa Luz. “Al coronar la cima, dice Aeropagita, reina un completo silencio. Estamos unidos por completo a lo Inefable”. Su jerarquía angélica, que es una emanación afirmativa del Numen, que se degrada hasta llegar a nosotros, me pareció simbólica, pero al mismo tiempo real. Su contrapartida, la vía apofática, que nos reclama el ascenso de vuelta al origen de esta Luz, me pareció totalmente lógica y coherente. ¿Acaso no había experimentado yo misma levedad y ligereza en los momentos en los que veía las imágenes luminosas?

El mismo Dante, influido por Dionisio, cartografía el cielo y sus esferas celestes según su proximidad a lo divino. Pero Dante considera también el Purgatorio y el Infierno. ¿Qué caracteriza a estos tres mundos? La visión o la privación de la visión de Dios. En el infierno se está de espaldas a lo divino y sin posibilidad

de ver la Luz. En el Purgatorio se opera una conversión que consiste en girarse, purificarse, darse la vuelta para poder ver lo divino. Sólo en el reino celestial se da la visión de lo numinoso. Por otro lado, Swedenborg describe sus propias visiones del cielo y el infierno como un corpus angélico con forma humana.

Estas cosmovisiones me sirvieron para entender mejor el fenómeno de la visón y el porqué las visiones varían, en función del acercamiento perceptivo de la persona visionaria. La vía de ascenso hacia lo numinoso, el retorno a la Fuente que preconiza Dionisio es el viaje que emprende el chamán, el místico, el creador, cualquier persona que altera su percepción y abre su mirada interior para sumergirse en reinos sutiles, arquetípicos, espirituales. Este desplazamiento de lo cotidiano, que Dionisio y Dante relatan de forma aparentemente ascensional, puede entenderse también a modo de círculo, la luz que emana circula, ni desciende ni asciende, con lo cual el movimiento de la persona visionaria es centrífugo y conduce al Centro.

Con esta mirada interior abierta se perciben imágenes que la Fuente de esa luz desprende, irradia. Cuanto más profundiza o se eleva esa mirada, cuanto más se acerca la visión a la Fuente de luz que permite ver, más resplandeciente y cegadora se vuelve la visión.

Las imágenes que resultan de la experiencia visionaria responden, pues, al grado de visión de luz, "a la jerarquía angélica" o "esfera celeste" a la que se accede, según nos diría Dionisio o Dante, al ensalzamiento o profundización en el campo de saber de nuestro diagrama.

En ese aproximarse, poco a poco, a la Luz primera, el Cuerpo de Percepción se eleva por la vía apofática. Si el místico, el creador, la persona que ve se acerca en exceso a la Fuente de Luz, la Luz lo inundará todo, sólo habrá y se percibirá Luz, fusión con esta Luz.

Si, tal como nos explica el Aeropagita, esta Luz vibrante y viva irradia de forma continua amor, la visión de esta luz depende exclusivamente de nuestra situación. Podemos situarnos de espaldas a ella o podemos girar la mirada y acercarnos más y más para verla de cerca. Esta situación no es geográfica sino más bien ontológica, pero la analogía del viaje a la cumbre o a las profundidades, es el recurso que utiliza Dante para hablarnos de un viaje iniciático. El viaje suele conllevar un desprendimiento, un abandono de lo que es familiar para adentrarse en lo desconocido.

El viaje y la iniciación de la persona, su capacidad de abertura a lo numinoso, la ausencia de miedo, favorecen las visiones beatíficas. Cuanto más se aproxima a la Fuente, mayor es el flujo de luz o información que se recibe. Las imágenes se desdibujan en una "nube luminosa", la única forma de contemplación divina, según Dionisio. Allí, las palabras y las imágenes sobran, todo se vive por participación en la "tiniebla de luz". Estar expuesto a esta luz hace pues que se pierdan los contornos, que las imágenes se disuelvan.

Pronunciar lo impronunciable, apalabrar lo inefable, sólo es posible, según el mismo Aeropagita, por la vía catafática, la vía de descenso del Cuerpo de Saber al Cuerpo de Conocimiento. Allí, el recuerdo de la experiencia vivida de "visión" permite a visionarios, creadores y místicos su traducción, interpretación, transmisión a través de las imágenes, esas que latían en el núcleo viviente de nuestro diagrama, esas que palpitan pero todavía no son. Palabras nuevas, imágenes inspiradas, que permiten estirar el lenguaje, dilatarlo y recrearlo para conseguir decir lo que no se puede decir, evocándolo, rodeándolo, insinuándolo, haciéndolo aparecer preservando su misterio.

La inefabilidad de esa experiencia es la que empuja al arte hacia la abstracción y, en su límite, a la iconoclasia. Tal como hemos visto, la metáfora perfecta para explicarlo son las fotografías de larga exposición de Hiroshi Sugimoto que captan pantallas de cine en las que se ha proyectado una película entera. A pesar de haberse sucedido multitud de imágenes, los resultados son pantallas totalmente blancas. La iconoclasia es, pues, la máxima visión, en la plenitud de la luz hay ceguera por exceso, sobreexposición de imágenes.

Sobre la gestación de esta tesis

He concebido esta tesis siguiendo un proceso muy similar al que sigo cuando creo. El estudio, las lecturas y el recogimiento han propiciado que, en un momento súbito, se encendiera una luz, una chispa, o un chasquido, en mi interior. Podría decirse que se despejaba algo en mi mente y amanecía el sentido de lo que había estado investigando con gran claridad.

Me apremiaba entonces la urgencia de ponerme a escribir. Fuera la hora que fuera, dejaba de hacer lo que estuviera haciendo, cogía papel en blanco y permitía que las ideas, que se conectaban y fluían de forma simultánea a mi escritura, discurrieran. Era como si no pudiera contenerlas, o como si pudieran desaparecer si no las transcribía en ese preciso instante.

Esta fase de creación tan inmediata e impulsiva ha ido acompañada de otra

en la que me centraba en elaborar, sintetizar, mejorar y referenciar todo lo que había escrito en ese arrebato de creatividad.

Sólo cuando escribía sumida por ese estado inspirado, que se nutre de las ideas, referencias y obras de otros artistas, místicos y estudiosos, sentía que lo que escribía aportaba algo a la investigación, ampliaba los horizontes de lo ya dicho.

Es una sensación muy similar a la que me embarga cuando creo, las imágenes que visiono, que traduzco y elaboro mediante la fotografía no son mías, aunque nazcan a través de mí. De algún modo, he aplicado intuitivamente mi forma de procesar la creación artística a la hora de gestar esta tesis.

Las tesis que no he escrito, a modo de *George Steiner*

George Steiner estaba entrevistando al bioquímico Joseph Needham, sobre el que se había propuesto escribir un libro, cuando, ante una pregunta que resultó tremendamente incómoda a Needham, ambos sintieron como si una copa de cristal fino se agrietara. Steiner nunca llegó a escribir ese libro, ni muchos otros, que han devenido capítulos de una publicación denominada *Los libros que nunca he escrito*.

A modo de George Steiner, queremos aclarar cual es el verdadero enfoque de nuestra investigación y cuales son las tesis que no hemos escrito bajo el título; *El sentido numinoso de la luz. Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria*.

No hemos escrito una tesis sobre la representación de la luz o de cómo se trata la luz en las imágenes, a pesar de que, para muchos de los creadores que hemos estudiado, la luz es el fenómeno, el medio, y el sentido de sus procesos creativos.

No hemos escrito una tesis de estética, ya que nuestro enfoque es el de personas creadoras que experimentan el proceso de la creación y que, desde esa perspectiva, consideran las imágenes de otros creadores. Nuestra mirada, tal como apuntábamos en la introducción, recupera el sentido de la palabra *aisthetikos* que quiere decir perceptivo y hace alusión a una forma de percibir sentida y experimentada.

Nuestra tesis, no es una tesis de psicología de la percepción, ya que no reducimos nuestra investigación a este ámbito, sino que lo ampliamos al fenómeno de la percepción en todas sus dimensiones; inmanente y trascendente.

Tampoco es una tesis sobre creación y espiritualidad, aunque esté impregnada de ello. Consideramos la vía chamánica, mística y transpersonal como procesos orgánicos similares al de la persona creadora, sin embargo, nos centramos en la capacidad de esta última para traducir y fijar la experiencia de "visión" que todos comparten.

En definitiva, la tesis que sí hemos escrito es una indagación profunda sobre la experiencia genuina de la creación, sobre el desplazamiento del Cuerpo de Percepción, la experiencia visionaria y el gozo creador.

Salir del armario espiritual

> *Detente un momento y mira dentro tuyo; si solo fueras una evolución material para adaptarte a la naturaleza y sobrevivir, ¿por qué al final de la cadena evolutiva hacemos poesía? ¿Qué tiene que ver la poesía con la adaptación al medio? ¿Por qué pintamos cuadros, por qué hacemos música? ¿Por qué somos creadores?*
>
> Joan Antoni Mele

Ante la abrumadora presencia del espíritu en la multiplicidad de formas y en la variedad de exaltaciones de la imagen, nos atrevemos a salir tranquilamente del armario espiritual, sin reduccionismos, ni eufemismos, ni metáforas sobrecargadas.

La espiritualidad es un fenómeno inherente a la humanidad por ello es posible vivirla "al margen o en la frontera de la religión"[1301] en el maravillamiento ante una creación artística, en el asombro ante una visión interior, en las epifanías inesperadas, en las intuiciones certeras o, sencillamente, de forma suave y continua en los pequeños gestos de alegría, ternura, sencillez que nos ofrece la cotidianeidad.

Esta investigación permea espiritualidad, lo numinoso ha alentado su escritura desde su lugar oculto y misterioso, aflorando continuamente con ideas e imágenes fluidas que han permitido que, a pesar del trabajo continuo e intenso, gran parte de su devenir fuera liviano y agradecido.

Los testimonios de visionarios sensitivos, físicos, místicos, psicólogos, chamanes

1301. AHUMADA de, Laia. *Espirituales sin religión*. Barcelona: Fragmenta, 2015 p.8

y creadores de todos los tiempos conforman una trama de sentido, un campo pulsante de conocimiento que apunta a una realidad unísona. Son como un coro de voces distintas cantando una misma melodía, intérpretes de una misma partitura, olas de un mismo mar en el que nos hemos atrevido a sumergirnos. Sin perturbar las aguas siempre vivas de este campo de saber, podemos asegurar que hemos visto, no sólo a través de nuestra propia experiencia, sino a través de los ojos interiores de todos estos aventureros del Infinito.

Gracias a esta trama de visiones de luz, imágenes de transcendencia, nos atrevemos a afirmar que la conquista científica o la pasión religiosa no es menos importante que la fe en la inteligencia del espíritu. Porque uno decide creer en lo que quiere creer y creemos que crear es, en definitiva, un acto de fe.

El cuerpo académico: *Omnia Luce*

Alrededor del 388 a. C. Platón fundó la Academia de Atenas en los jardines de Academos, héroe legendario de la mitología griega. En este lugar propicio a los paseos y al diálogo, antecedente de las Universidades, se investigaba y se profundizaba en distintos campos del conocimiento[1302].

1302. En la academia se estudiaba geometría, medicina, matemáticas, retórica y astronomía

Siguiendo nuestra propia armonía de las esferas, nuestro diagrama concluye en una última y tercera esfera de conocimiento, consecuencia de las dos anteriores, del saber y de la percepción.

Este Cuerpo de Conocimiento es el sedimento exterior de una experiencia de trascendencia, sedimento interior de saberes, de crecimiento y desarrollo de la conciencia personal.

Creemos que ser sabio no es tener conocimiento sino vivir saboreando, admirándose, maravillándose. El sedimento interior corresponde a la vividez de lo saboreado, al gusto y al gozo de lo experimentado. El sedimento exterior es el conocimiento que fija registra y traduce el sabor, la admiración, la maravilla.

Esta forma de mirar, percibir, saborear puede entrenarse. En ello consiste, precisamente el secretro de oficio. Educar la mirada, evitar quedarse en la superficie, procurar abrir fisuras a la profundidad de lo Real es el principal reto de una Facultad como la nuestra cuyo Cuerpo de Conocimiento se fundamenta en la creación.

La creación genuina manifiesta, precisamente, el sentido inefable, inexplicable, apofático de la realidad. Nada hay más paradójico que el intento de hacer visible lo invisible. Sin embargo, y por ello mismo, nada hay más desconcertante, que ser capaz de despertar el estado de asombro.

El sedimento de la visión crea conocimiento a partir de la transcendencia. El conocimiento es el registro del tránsito. La institución aglomera este legado de testimonios dando cuerpo a la Academia.

El cuerpo académico que se conforma en el conocimiento inspirado es el único que puede hacer brillar el lema de nuestra Facultad, *libertas perfundet omnia luce,* irradiando saber y libertad en todas direcciones, llenándolo todo de luz.





GLOSARIO DE AUTORES



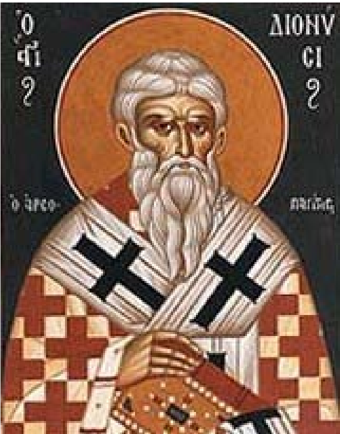
MARINA ABRAMOVIC (1946, Belgrado)

Hija de padre y madre militares, creció en un ambiente de rigidez y disciplina extremas, enmarcado en el régimen comunista de Josip Broz Tito. Estudió en la Academia de Bellas Artes de Belgrado y tras completar sus estudios de posgrado en la Academia de Bellas Artes de Zagreb, impartió clases en la Academia de Bellas Artes de Novi Sad.

Desde los inicios de su carrera, ha sido pionera en el uso de la *performance* llevando al arte hasta el máximo de sus posibilidades. Partiendo de su propio cuerpo, puso a prueba los límites de su resistencia en búsqueda de una transformación emocional y espiritual. Es el caso de la serie *Rhythm*, rituales con un fuerte contenido de violencia no exentos de controversia.

Al trasladarse a Amsterdam, conoció al artista alemán Uwe Laysiepen, quien usaba el nombre de Ulay. En las siguientes dos décadas vivieron juntos, realizaron *performances* y viajaron alrededor del mundo. Fruto del trabajo colaborativo en el que trataron conceptos como el ego y la identidad artística, nació el colectivo llamado *The Other.*

Tras su separación, ha continuado trabajando en solitario. Volcada cada vez más en el otro, sus últimas *performances*, envueltas en un ambiente de silencio y meditación, apuntan a una presencia menor o incluso nula de su persona, realizando, así, un camino inversamente proporcional al de sus inicios.



DIONISIO AREOPAGITA

Fue un teólogo bizantino confundido durante siglos por el obispo de Atenas y mártir Dionisio Areopagita, quien, según los *Hechos de los apóstoles*, se convirtió al cristianismo por la predicación de San Pablo.

No existen evidencias sobre el tiempo y lugar de nacimiento, así como tampoco de su educación y ocupación. Sin embargo, debido al carácter de sus escritos, claramente influidos por el filósofo neoplatónico Proclo y citados por vez primera en el año 532, no pudo haber nacido antes del siglo V y fue, probablemente, nativo de Siria.

Sus obras, un conjunto de cuatro tratados y diez cartas, fueron traducidas del griego al latín por Juan Escoto Eriúgena en el siglo IX. Entre ellas destaca *Sobre la jerarquía celeste*, en la que desarrolló un esquema de tres jerarquías angélicas con tres coros cada una, y *Teología mística*, en la que expone la vía negativa, basada en la renuncia y el despojo como medio para acceder a las tinieblas luminosas y alcanzar la unión con Dios. Su teología negativa ejerció gran influencia en la ascética y la mística cristiana de los siglos XIII-XV.



ROBERTO ASSAGIOLI (1888, Venecia – 1974, Capolona d'Arezzo)

Nació en el seno de una familia judía de clase media acomodada. Cuando tenía dos años, su padre falleció y su madre se casó con el doctor Alessandro Assagioli, de quien heredó el apellido. Desde una temprana edad recibió lecciones de música, arte y literatura, y llegó a dominar ocho idiomas. Influido por el interés de su madre en la teosofía, fue atraído por el pensamiento y la filosofía orientales.

Estudió Medicina en la Universidad de Florencia, y se especializó en psiquiatría y neurología con una tesis sobre el psicoanálisis Al terminar sus estudios, se trasladó a Suiza para trabajar en el hospital psiquiátrico de Burghölzli, dirigido por Eugen Bleuler, un pionero en el estudio de la esquizofrenia. Allí trabó amistad con C. G. Jung.

Al regresar a Italia, pese a seguir con la práctica del psicoanálisis, empezó a advertir ciertas limitaciones y decidió tomar distancia. Fue entonces cuando comenzó a desarrollar su propio método psicológico denominado psicosíntesis, precursor de la psicología transpersonal.

Fundó en Roma el Instituto de Psicosíntesis, cerrado durante el fascismo y posteriormente reabierto en Florencia. Asimismo, con algunos colaboradores, creó la Sociedad italiana de Psicosíntesis Terapéutica.



SAN BUENAVENTURA (1218, Bagnoregio – 1274, Lyon)

De nombre Giovanni di Fidanza, se dice que recibió el sobrenombre de Buenaventura cuando en la infancia se curó de una grave enfermedad gracias a la intervención de San Francisco de Asís.

Tras obtener el diploma de Maestro de Artes en Paris, ingresó en la Orden franciscana y comenzó a estudiar Teología en La Sorbona, donde fue discípulo de Alejandro de Hales. Al finalizar los estudios, comenzó a enseñar en la cátedra de teología de los Franciscanos. Pronto adquirió prestigio y respeto dentro de la orden, defendió a los clérigos mendicantes en su conflicto con los seculares y fue elegido superior general de los Frailes Menores. Posteriormente, fue nombrado Cardenal y Obispo de Albano por el Papa Gregorio X.

Sus obras han transmitido el legado de San Agustín, del Pseudo Areopagita y de la vida contemplativa de la Edad Media. En *Itinerario de la mente hacia Dios y Soliloquio*, expuso la teoría de los tres ojos de la mente humana para acceder al conocimiento.



JOSEPH CAMPBELL (1904, Nueva York – 1987, Honolulu)

Hijo de una familia cristiana de clase media, su fascinación por la mitología se despertó tras visitar con su padre el Museo Americano de Historia Natural y conocer mitos y leyendas de los indios sioux.

Comenzó la carrera de Biología y Matemáticas en Dartmouth College, pero al poco tiempo se trasladó a la Universidad de Columbia donde se graduó en Literatura inglesa y realizó un posgrado en Literatura medieval. Con motivo de una beca para estudiar en Europa, se instaló en París y, más tarde, en Munich, donde estudió sánscrito y filología indoeuropea. Allí fue introducido en el arte moderno y se familiarizó con las obras de S. Freud y C. G. Jung. De vuelta a los EE.UU. tomó distancia del mundo académico e inició una carrera independiente con el fin de profundizar en la mitología, su principal campo de estudio.

Años más tarde, viajó por primera vez a Asia, principalmente por la India y Japón. A su regreso, comenzó a escribir uno de sus libros más aclamados: *The masks of God,* un estudio comparativo de las mitologías del mundo. Algunas conferencias y ensayos inéditos se reunieron en obras como *Myhts of light,* donde relaciona las religiones orientales y prácticas como el yoga con las mitologías universales de todas las épocas.



EDUARDO CIRLOT (1916, Barcelona – 1973, Barcelona)

Poeta, compositor, mitólogo y crítico de arte, se formó en composición musical con el maestro Fernando Ardévol, pero la Guerra Civil interrumpió sus estudios.

Durante el servicio militar en Zaragoza, conoció a Alfonso Buñuel, quien lo pondría en contacto con el surrealismo, una vía de acceso a la mística, el ocultismo y las disciplinas herméticas. Al volver a Barcelona, se unió al grupo de vanguardia Dau al set, formado, entre otros, por Joan Brossa, Joan Ponç, Antoni Tàpies y Modest Cuixart. Posteriormente viajó a París, donde conoció a André Breton.

Influido por el musicólogo y etnólogo Marius Schneider, dedicó los siguientes años al estudio de la simbología, transitando no solo por la historia de las religiones y de la expresión artística,

sino también por la antropología, el psicoanálisis y la psicología. Fruto de tal periodo fue su publicación *El ojo en la mitología. Su simbolismo* así como su obra más reconocida, el *Diccionario de los símbolos tradicionales*.



HENRY CORBIN (1903, París – 1978, París)

Cursó Filosofía en la Universidad de París. Fue discípulo de Étienne Gilson, con quien realizó su tesis de final de carrera sobre el estoicismo y el agustinismo en Fray Luis de León, premiada por de la Universidad de Salamanca.

Tras obtener la licenciatura, inició sus estudios de árabe, persa y sánscrito en la École des Langues Orientales. Fue en ese entonces cuando conoció a Louis Massignon, quien le entregó un ejemplar de una obra del filósofo persa Sohrawardí, hecho decisivo en su vida.

Si bien dedicó toda su vida el estudio del Islam, impartió clases tanto en París como Irán, fundó el Departamento de iranología del Instituto franco-iraní de Teherán, y creó la colección Bibliothéque Iranniene, en la que publicó textos filosóficos en árabe y en persa, la mayoría inéditos. Asimismo, colaboró con el Círculo Eranos en un importante proyecto de investigación comparada en ciencias de las religiones.

Destaca su obra *Corps spirituel et Terre céleste: de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite,* en la que expone el concepto de "Mundus imaginalis", fundamental en autores como Ibn 'Arabi



MIRCEA ELIADE (1907, Bucarest – 1986, Chicago)

Cursó Filosofía en la Universidad de Bucarest, donde se licenció con un estudio sobre la filosofía del Renacimiento italiano. Al poco tiempo, se trasladó a la India para estudiar sánscrito y filosofía hindú en la Universidad de Calcuta con Surendra Nath Dasgupta. Asimismo, se retiró durante un año al Himalaya para practicar yoga como discípulo de Swami Sivanananda.

Tras su regreso, se doctoró con una tesis sobre el yoga y, además de ejercer la docencia en diferentes ciudades, se dedicó al estudio riguroso del fenómeno religioso, al tiempo que a la escritura de novelas de base autobiográfica, en las que recreó las experiencias espirituales vividas en la India. Sus estudios de la religión giraron en torno a un concepto crucial: lo sagrado, tal y como se advierte en sus obras *Tratado de historia de las religiones* y *Lo sagrado y lo profano*.

Realizó grandes contribuciones al campo de la mitología comparada, así como al estudio de la mística, la magia y los estados alterados de conciencia vinculados a prácticas religiosas. Fue uno de los primeros investigadores en estudiar el fenómeno del chamanismo dentro del área de las historias de las religiones, tal como se aprecia en su obra *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*.



OLAFUR ELIASSON (1967, Copenhage)

Comenzó sus estudios en la Real Academia Danesa de Bellas Artes. Al poco tiempo, por una concesión de la academia, se trasladó a Nueva York para trabajar como asistente del artista Christian Eckhart. Años más tarde, tras una corta estancia en Colonia, se estableció en Berlín, donde obtuvo su título y fundó *Studio Olafur Eliasson*.

Actualmente, el estudio lo conforman cerca de noventa personas, desde artesanos y técnicos especializados, a arquitectos, archiveros, historiadores del arte, programadores, diseñadores gráficos, cocineros, y administradores. Al estilo de un taller renacentista, todos trabajan para crear, experimentar, producir e instalar obras de arte, proyectos y exposiciones.

Sus instalaciones, creadas mediante la combinación de luz, agua, hielo o humo, con materiales

como el acero, el espejo, y los filtros de colores, juegan con el tiempo y el espacio así como con la percepción. Es el caso de *The Weather Project*, una instalación de gran tamaño para la Sala de Turbinas de la Tate Modern de Londres, en la que creó una representación del Sol y el cielo.

Su obra está presente en colecciones públicas y privadas como el Solomon R. Guggenheim Museum en Nueva York, el LACMA en Los Ángeles y la Fundación Deste en Atenas.



JEAN GEBSER (1905, Posen – 1973, Berna)

De padre jurista y escritor, heredó la pasión por el estudio y la literatura. Durante su juventud, como consecuencia del creciente poder del Nacional Socialismo de Hitler, abandonó Alemania para vivir en Italia, Francia y finalmente establecerse en España. Allí conoció a Federico García Lorca y tradujo sus versos por primera vez al alemán. Asimismo, trabó amistad con Luis Cernuda y leyó la obra de José Ortega y Gasset.

Al estallar la Guerra Civil española, huyó a Francia, donde coincidió con artistas como Pablo Picasso y André Malraux. Sin embargo, al poco tiempo, decidió cruzar la frontera hacia Suiza, lugar en el que se afincó definitivamente y donde elaboró la mayor parte de sus estudios. Frecuentó el círculo de C. G. Jung al tiempo que se interesó por personalidades como Teilhard de Chardin y Sri Aurobindo.

Su libro *Ursprung und Gegenwart* constituye una obra capital del siglo XX, en la que aunando diferentes campos de la cultura, traza la historia de la conciencia hasta llegar a la que denomina "conciencia integral", con la que ofrece una visión optimista del futuro.



JOHANN WOLFGANG VON GOETHE (1749, Francfort del Meno – 1832, Weimar)

Procedente de una familia burguesa, por deseo de su padre comenzó la carrera de Derecho en Leizpig. Al poco tiempo, como consecuencia de una grave enfermedad, regresó temporalmente a Frankfurt, donde se interesó por el ocultismo, la magia y la astrología. Una vez recuperado, retomó y finalizó los estudios en Estrasburgo. Allí conoció al filósofo, teólogo y crítico literario Johann Gottfried von Herder, quien ejerció una gran influencia en sus primeros trabajos.

Conocido principalmente por su producción literaria, se dedicó también al estudio de disciplinas tanto artísticas como científicas y filosóficas. Fruto de ello fue su libro *Zur Farbenlehre*, un tratado sobre la naturaleza, la función y la psicología de los colores, en el que expuso un análisis opuesto a la visión puramente física y matemática de Newton al respecto. Si bien fue criticado por gran parte de la comunidad científica, suscitó interés en muchos filósofos, artistas y físicos. Con la publicación de dicho tratado, Goethe se convirtió en precursor de la Psicología del color.



STANISLAV GROF (1931, Praga)

Estudió Medicina en la Universidad Carolina de Praga y se doctoró en Psiquiatría y Filosofía por la Academia Checoslovaca de Ciencias. Tras un tiempo dedicado al estudio del psicoanálisis, entró en contacto con Albert Hoffman, descubridor del LSD, al serle asignada la supervisión de los voluntarios que lo ingerían como parte de estudios sobre sus efectos. A partir de entonces, trabajó con pacientes esquizofrénicos y neuróticos, compilando los informes de sus experiencias -además de las propias- expuestas posteriormente en obras como *LSD Psychotherapy*.

Tras la ilegalización del LSD a finales de la década de 1960, desarrolló junto a su esposa Christina Grof, la técnica de respiración holotrópica, con el fin de acceder a estados no ordinarios de conciencia sin necesidad de recurrir al uso de drogas. Asimismo, es uno de los fundadores y principales teóricos de la Psicología Transpersonal, así como presidente fundador de la International Transpersonal Association (ITA).

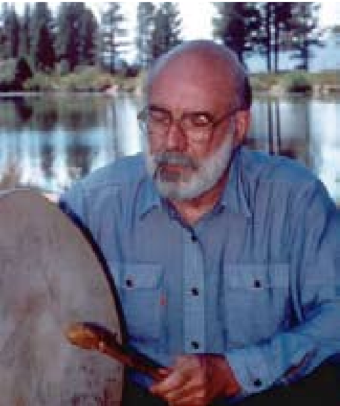


ROBERTO GROSSETESTE (1175, Stradbroke – 1253, Buckden)

Nacido en el seno de una familia modesta, inició sus estudios en artes liberales (según el concepto medieval) en Hereford. Por influencia del obispo local, se trasladó a Oxford, donde impartió clases de teología. Según algunas fuentes, se convirtió en el primer canciller de la universidad.

Años más tarde, fue nombrado obispo de Lincoln, en ese entonces la mayor diócesis de Inglaterra. Durante ese periodo, denunció la corrupción y condenó la tendencia del clero a los deleites mundanos.

Fue influido por el platonismo y la teología cristiana, así como por el filósofo islámico al-Kindi. Entre su extensa producción que abarca filosofía, teología y ciencia, destaca el tratado *De luce*, en la que concibe una teoría cosmogónica donde la luz deviene origen de todas las formas.

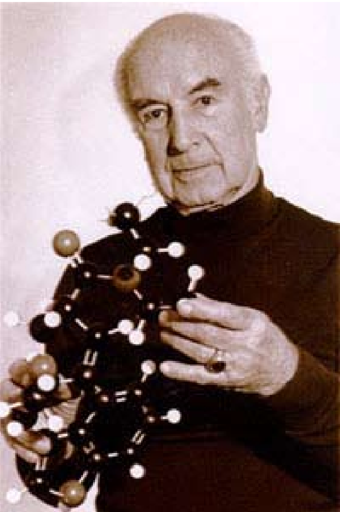


MICHAEL HARNER (1929, Washington D. C.)

Tras graduarse en Arqueología, se interesó por el campo de la etnología e inició una investigación tanto de los Shuar de la Amazonia ecuatoriana como del pueblo Shipo-Conibo de la Amazonia peruana. Durante ese periodo, no solo fue un mero observador, sino que se inició en la práctica chamánica indígena participando de la ingestión de sustancias alucinógenas como la ayahuasca. Fruto de tales investigaciones son los posteriores ensayos *The Jívaro: People of the Sacred Waterfalls* y *Hallucinogens and Shamanism*.

Desde entonces, y tras obtener su doctorado en Antropología por la Universidad de California, se ha dedicado a difundir y transmitir el conocimiento chamánico mediante la creación y el desarrollo del Chamanismo Transcultural o Core Chamanismo. Asimismo, fundó junto a su mujer, Sandra Harner, el Centro de Estudios Chamánicos.

Su libro *The way of the Shaman: a guide to power and healing* constituye una de las obras principales sobre chamanismo moderno.



ALBERT HOFMANN (1906, Baden – 2008, Basilea)

Estudió Química en la Universidad de Zürich, donde se doctoró «con distinción» al presentar una tesis que describía por vez primera la estructura molecular de la quitina.

Al poco tiempo ingresó en el departamento químico-farmacéutico de los laboratorios Sandoz. Fue allí donde encontró un derivado del hongo del cornezuelo del centeno y logró sintetizar su principio activo. Si bien creyó que podía tener utilidad como estimulante de los sistemas circulatorio y respiratorio, en los experimentos con animales no se observó efecto alguno y quedó olvidado.

Sin embargo, cinco años más tarde, retomó la investigación y mientras cristalizaba y purificaba el LSD comenzó a sentir sensaciones extrañas. A los tres días decidió experimentar sobre sí mismo e ingirió 250 microgramos, a la brevedad notó los efectos y abandonó el laboratorio en bicicleta.

Más tarde escribiría en su diario todo lo experimentado en el trayecto. Fue entonces cuando se descubrieron las propiedades psicodélicas del LSD., empleado en primer momento por psicoanalistas y psicoterapeutas con fines terapéuticos. Posteriormente, continuó estudiando productos naturales en Sandoz, y sustancias alucinógenas halladas en setas y plantas mexicanas.

WILLIAM JAMES (1842, Nueva York – 1910, Nueva Hampshire)



Hijo del teólogo swedenborgiano Henry James Senior, ahijado del pensador R. W. Emerson y hermano mayor del célebre novelista Henry James, recibió una educación amplia y liberal, tanto en su ciudad natal como en Europa, donde tuvo ocasión de ahondar en las corrientes artísticas y filosóficas del momento.

Debido al talento artístico que poseía, ingresó en la escuela del pintor William Morris Hunt. Sin embargo, al no ser la pintura su vocación, dejó las clases y se matriculó en la Universidad de Harvard para estudiar Química. Posteriormente, se doctoró en Medicina y durante cuarenta años dedicó su carrera profesional al estudio de la filosofía y la psicología, materia que revolucionaría con su obra *The principles of Psychology*.

Asimismo, investigó fenómenos paranormales y realizó experimentos sobre telepatía y escritura automática. Sin embargo, su interés se acabó por centrarse en el estudio de la religión desde un enfoque psicológico. Así quedó reflejado en *The varieties of religious experience*, una serie de conferencias impartidas en la Universidad de Edimburgo, consideradas como los primeros orígenes de la Psicología transpersonal.

CARL GUSTAV JUNG (1875, Kesswil – 1961, Küsnacht)



Nacido en el seno de una familia de tradición religiosa, estudió Medicina en Basilea, e inició su actividad en el hospital psiquiátrico de Burghölzli.

Interesado en los problemas de los trastornos de conducta, siguió las enseñanzas del neurólogo y psicólogo Pierre Janet en el Hospital Salpêtrière de Paris y, más tarde, de nuevo en Zúrich, trabajó con el psiquiatra Eugen Bleuler.

Tras ser nombrado profesor de Psiquiatría, conoció a Sigmund Freud, con quien trabó una estrecha relación. Sin embargo, su obra *Wandlungen und Symbole der Libido*, supuso el inicio de sus divergencias con Freud, hasta que se produjo la separación definitiva.

Denominó su propio método con el nombre de "psicología analítica", a fin de diferenciarlo del psicoanálisis freudiano. A partir de entonces, decidió retirarse de muchas de sus actividades profesionales para centrarse en sus investigaciones. Desarrolló la teoría de los tipos psicológicos, así como la del inconsciente colectivo y los arquetipos, con la que se abocó al estudio de los símbolos universales. Pese a centrar su trabajo en la psicología y en la práctica clínica, también incursionó en otros campos como el estudio comparativo de las religiones, la filosofía y la sociología.

ANISH KAPOOR (1954, Bombay)



De padre hindú y madre judía, abandonó sus estudios de Ingeniería para dedicarse a la pintura. Tras una estancia de dos años en Israel, se afincó en Londres, donde estudió Bellas Artes en el Hornsey College of Art y en el Chelsea School of Art & Design. Al finalizar sus estudios, impartió clases en la Politécnica de Wolverhampton y, tres años más tarde, se trasladó como artista residente a la Walter Art Gallery.

Realizó su primera exposición individual en el estudio de Patrice Alexandre de París y, desde entonces, ha expuesto en museos y galerías de todo el mundo, como la Tate Gallery y la Hayward Gallery de Londres, el Deutsche Guggenheim de Berlín, el Reina Sofía de Madrid, el MAK de Viena, el ICA de Boston o el Kunsthalle de Basilea.

Sus esculturas e instalaciones intervienen en la arquitectura o en el espacio en el que se ubican y suelen referir temas como el cuerpo, el cosmos, el vacío, la muerte o el origen de la vida. Muchas de sus obras son lugares de una interioridad y oscuridad telúrica a la que se accede por una

forma de hueco, orificio, grieta o herida que permite el contacto entre el interior y el exterior.

Ha recibido premios y reconocimientos como el Premio Duemila al Mejor Artista Joven, por su participación en la 44 Bienal de Venecia, en representación del Reino Unido y, años más tarde, el prestigioso Premio Turner.



SHAFICA KARAGULLA (1914, Turquía – 1986, Estados Unidos)

Nació en el seno de una familia cristiana. Estudió Medicina en la Universidad Americana de Beirut. Se especializó en psiquiatría e ingresó como residente en el Royal Edinburgh Hospital.

Al poco tiempo, obtuvo una beca en el departamento de neurología y neurocirugía de la McGill University, en Canadá. Durante tres años trabajó como ayudante del famoso neurocirujano Wilder Penfield, centrándose en el estudio de la epilepsia y las alucinaciones.

Años más tarde, se trasladó a los Estados Unidos como profesora adjunta del Departamento de Psiquiatría de la Universidad de Nueva York. Fue entonces cuando, tras la lectura del libro *Edgar Cyrce: Mystery man of miracles*, comenzó a interesarse por el estudio de los sensitivos, capaces de percibir los campos energéticos sutiles. Tras ocho años de investigación con personas dotadas -según su denominación- de un "elevado sentido de percepción", publicó el libro *Breakthrough to Creativity.*

Posteriormente, se mudó a Beverly Hills, California, donde creó la Fundación para la Investigación de la percepción sensorial superior.



ERVIN LASZLO (1932, Budapest)

Virtuoso del piano, a la edad de nueve años dio su primer concierto con la Filarmónica de Budapest. Es doctor en Filosofía y Ciencias humanas por la Sorbona, así como Presidente del Club de Budapest, fundador y director del General Evolution Research Group, y miembro del Club de Roma.

Es editor del periódico *World Futures: The Journal of General Evolution* y ha publicado más de setenta libros. Entre estos destaca *Science and the Akashic Field: An Integral Theory of Everything*, en el que expone la existencia de un campo cósmico de interconexión, llamado en Oriente campo Akáshico, que conserva y transmite la información.

Sus investigaciones más recientes se centran en el desarrollo de una ciencia integral que incluya lo cuántico, el cosmos, la vida y la consciencia.



DAVID LEWIS-WILLIAMS (1934, Ciudad del Cabo)

Estudió Lengua inglesa y Geografía en la Universidad de Ciudad del Cabo. Impartió clases de inglés durante veinte años y tras participar en expediciones arqueológicas se doctoró en Arte Prehistórico por la Universidad de Sudáfrica.

A lo largo de su carrera ha publicado numerosos ensayos y artículos, sin embargo, es conocido especialmente por sus investigaciones sobre el arte y las creencias de los Bushmen san, así como por sus estudios sobre el arte rupestre del Paleolítico Superior. Una de sus obras más destacadas es el libro *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*.

Junto a Jean Clottes publicó *Les Chamanes de la Préhistoire: transe et magie les grottes ornées*, un novedoso estudio en el que se establece una relación entre el arte rupestre, el chamanismo y los estados alterados de conciencia. Actualmente es director del Rock ArtResearch Institute y Profesor Emérito de arqueología cognitiva en la U. de Witwatersrand de Johannesburgo.



ABRAHAM MASLOW (1908, Nueva York – 1970, California)

Con el fin de satisfacer los deseos de sus padres, comenzó Derecho en el City College de Nueva York. Sin embargo, tres meses más tarde abandonó la carrera para estudiar Psicología en la Universidad de Wisconsin, donde se doctoró con una tesis sobre el comportamiento sexual de los primates.

Regresó a Nueva York para trabajar con E.L. Thorndike en la Universidad de Columbia, y al poco tiempo comenzó a impartir clases en la facultad del Brooklyn College. Allí entró en contacto con muchos psicólogos que llegaban a Estados Unidos escapando del nazismo. Asimismo, conoció a la antropóloga Ruth Benedict y el psicólogo de la gestalt Max Wertheimer, quienes inspiraron sus estudios sobre el potencial humano.

Posteriormente, se trasladó a Boston como jefe del Departamento de Psicología en Brandeis, donde tuvo la oportunidad de conocer a Kurt Goldstein, quien lo introdujo en el concepto de autorrealización. Fue entonces cuando comenzó a desarrollar sus ideas sobre la motivación y la personalidad, que contribuyeron a la gestión de la llamada "Psicología Humanista", antecesora de la psicología transpersonal.

Fundó, junto a un grupo de psicólogos, la Asociación de Psicología Humanista y, junto a Anthony Sutich, la *Journal of Transpersonal Psychology.* Su libro *Motivation and personality* constituye una de sus obras fundamentales.



MAURICE MERLEAU PONTY (1908, Rochefort - 1961, Paris)

Cursó la carrera de filosofía en l'École Normale Superieur de París, donde coincidió con Claude Lévi-Strauss, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y Simone Weil.

Tras ejercer unos años como profesor de filosofía en el Lycée de Beauvais, obtuvo una beca de investigación en la Caisse Nationale de la Recherche Scientifique con un proyecto centrado en la naturaleza de la percepción a la luz del criticismo, la Gestalttheorie, la neurología y la psicología experimental. Sin embargo, tales escuelas seguían defendiendo una concepción dualista del ser, lo cual se alejaba de sus ideas sobre la percepción. No fue hasta la preparación del segundo proyecto, con motivo de la renovación de la beca, que descubrió e incorporó la fenomenología de Edmund Husserl, determinante en el desarrollo de su pensamiento por aportar una concepción en la que alma y cuerpo conforman una misma entidad.

Dichos proyectos confluyeron en dos de sus obras más influyentes: *La structure du comportement*, correspondiente a su investigación doctoral sobre la percepción, y la Phénoménologie de la perception, escrita como tesis de habilitación, y en la que desarrolló la idea del cuerpo como acceso de la conciencia al mundo.



FRANZ ANTON MESMER (1734, Iznang – 1815, Meersburg)

Estudió Teología en Dillingen y se doctoró en Filosofía en Ingolstadt. Más tarde se trasladó a Viena, donde cursó Derecho y se doctoró en Medicina con una tesis sobre la influencia de los planetas en el cuerpo humano.

A partir de sus investigaciones doctorales y del trabajo con imanes desarrollado por Maximilian Hell, director del Observatorio Astronómico de Viena, comenzó a dar forma a su teoría del "magnetismo animal". Pronto comenzó a experimentar con los imanes en pacientes y obtuvo resultados sorprendentes. Tras conseguir curar numerosas enfermedades, su fama comenzó a extenderse. Sin embargo, no tardaron en surgir controversias sobre la efectividad de su método y fue rechazado por los representantes de la medicina vienesa. Como consecuencia, se trasladó a París, ciudad donde obtuvo su mayor éxito y en la que nació el "mesmerismo".

Finalmente, a petición del rey Luis XVI, una comisión investigó su técnica y determinó que no existía ningún tipo de influencia magnética en las curaciones. Tiempo más tarde, sus discípulos de comprendieron que Mesmer había sido un precursor de la hipnosis.



RALPH METZNER (1936, Alemania)

Estudió Filosofía y Psicología en la Universidad de Oxford y se doctoró en psicología clínica por la Universidad de Harvard. Fue coautor, junto a Timothy Leary y Richard Alpert, de *The Psychedelic Experience*, un manual de preparación espiritual para la absorción de sustancias.

Asimismo, estudió los procesos de transformación de la conciencia a través del lenguaje de los símbolos, tal y como demostró en su obra *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Para ello, se sirve de referencias al mundo de los sueños, a la poesía, el arte, la mística, a la mitología comparada, a los estados alterados, a las tradiciones esotéricas, chamánicas, yóguicas y herméticas. Además de las teorías de la psicoterapia profunda, la antropología y la psicología transpersonal.

Actualmente, es psicoterapeuta y profesor del Instituto de Estudios Integrales de California, donde enseña eco-psicología. Asimismo, es cofundador y presidente de la Green Earth Foundation.



FREDERIC MYERS (1843, Cumberland – 1907, Roma)

Hijo de un reverendo anglicano, estudió en la Trinity College de Cambridge, donde destacó en el área de la cultura clásica grecolatina. Tras obtener la licenciatura, fue elegido miembro y profesor de estudios clásicos de la Trinity College.

Al conocer al filósofo Henry Sidgwick, se interesó por la investigación del mundo paranormal. Ambos, junto a un grupo de intelectuales británicos, fundaron la *Society for Psychical Research*, destinada a investigar con rigor científico las manifestaciones espiritistas, a partir del análisis de informes y de la participación en las sesiones en las que sucedían los supuestos fenómenos paranormales. Como resultado, publicó junto a Edmund Gurney y Frank Podmore, *Phantasms of the living*, una recopilación en dos volúmenes de más de setecientos testimonios sobre visiones y apariciones.

Durante las últimas dos décadas de su vida investigó la trayectoria de médiums como Eusápia Paladino y Leonora Piper, e ideó el método conocido como "correspondencias cruzadas". Fue el primero en acuñar el término "telepatía" y uno de los pioneros de la historia del descubrimiento del inconsciente.



RUDOLF OTTO (1869, Peine – 1937, Hesse)

Cursó estudios de Teología y Filosofía en las universidades de Erlangen y de Gotinga, donde presentó su tesis doctoral sobre el Espíritu Santo en el pensamiento de Lutero, y una tesis de habilitación sobre el concepto de la religión en Kant. Durante ocho años, fue profesor de teología, historia de las religiones e historia de la filosofía.

Sus estudios se vieron influidos tanto por los viajes a Asia y África, que le permitieron entrar en contacto directo con las religiones orientales, como por el pensamiento de autores como Kant, Schleiermacher, William James y J.F. Fries. En su obra *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* acuñó el término 'numinoso', procedente del latín *numen*, un elemento invisible, misterioso a la vez que irracional, terrorífico y fascinante.

Sus trabajos fueron pioneros en la formación de la fenomenología de la religión y el desarrollo del estudio comparado de las religiones. Asimismo, influyó en numerosos estudiosos, entre los que destaca Mircea Eliade.



JAUME PLENSA (1955, Barcelona)

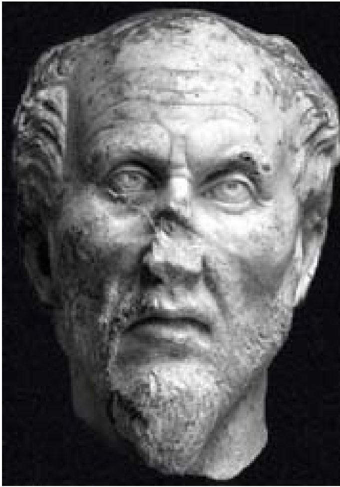
Estudió arte en la Escuela de la Llotja de Barcelona y en la Escuela Superior de Belles Arts de Sant Jordi. Fue profesor en la École Nationale des Beaux-Arts en París y colabora como profesor invitado en la School of the Art Institute de la Universidad de Chicago.

Realizó su primera exposición individual en el Espai10 de la Fundación Joan Miró de Barcelona y, desde entonces, ha vivido y trabajado en Berlín, Bruselas, Inglaterra, Francia y Estados Unidos.

Su obra escultórica ha pasado por diversas etapas en las que ha ido trabajando con hierro, cristal, resina sintética, vidrio fundido o mármol, hasta llegar a incorporar luz, sonido y vídeo, intentando convertir conceptos intangibles en algo físico. Es la línea que sigue su obra de arte público y videoescultura The crown fountain en el Millemium Park, Chicago.

En paralelo a sus proyectos escultóricos, ha desarrollado una extensa producción en arte gráfico. Asimismo, se ha dedicado a crear elementos y decorados para montajes de ópera y teatro, principalmente en colaboración con la compañía La Fura dels Baus.

Ha sido galardonado con varios premios nacionales e internacionales y ha expuesto su obra en galerías y museos de Estados Unidos, Europa y Asia.



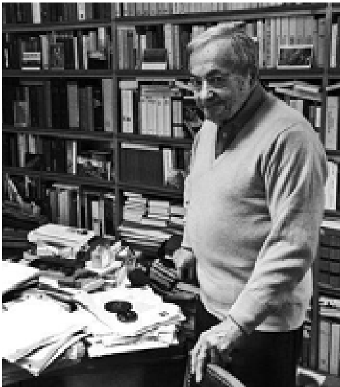
PLOTINO (203-204d.C., Licópolis – 269-270 d.C., Campania)

Con el fin de estudiar filosofía, a los veintiocho años viajó a la ciudad de Alejandría, donde, tras frecuentar diversas escuelas, entró en el círculo de Amonio Saccas, considerado como el fundador de la escuela neoplatónica.

Al finalizar sus estudios, se embarcó en la expedición del emperador Gordiano III a Persia, con el objetivo de adquirir conocimientos en filosofía persa. Sin embargo, Gordiano fue asesinado en Mesopotamia y Plotino huyó hacia Roma, donde fundó su propia escuela de filosofía. Las personalidades más destacadas de la ciudad, así como hombres y mujeres humildes, asistieron a sus clases y acudieron a él en busca de ayuda o consejo.

Entre sus discípulos destacó Porfirio, autor de su biografía, *Vida de Plotino*, y responsable de la publicación de su obra principal *Enéadas*, un compendio de cincuenta y cuatro tratados ordenados en seis grupos de nueve capítulos.

Heredero de Platón y principal representante del neoplatonismo, fue el primero en relacionar de forma explícita la luz con la belleza, sentando las bases de lo que posteriormente se conocerá como estética de la luz.



GEORGE STEINER (París, 1929)

Hijo de una familia judía de origen vienés, estudió literatura y filosofía, al tiempo que matemáticas y física, en las universidades de Chicago y Harvard. Posteriormente, se doctoró en Filosofía y Letras por la universidad de Oxford con una tesis sobre la tragedia griega.

Fue educado en tres lenguas (inglés, francés, alemán) y desde una temprana edad entró en contacto con el arte, la música y, en especial, la literatura. Fue precisamente la lectura de la *Ilíada*, bajo orientación de su padre, la que le mostraría el valor de la lectura en lengua original; aspecto que años más tarde desarrollaría en algunos de sus estudios.

Si bien el lenguaje constituye un eje central en su producción, en obras como *Grammars of creation*, Steiner se ocupa del proceso creativo y de los diversos modos de nombrar el principio, transitando por la religión, la música, la poesía, el pensamiento y la historia occidentales.



RUDOLF STEINER (Donji Kraljevec, 1861 – Dornach, 1925)

Hijo de un modesto funcionario de ferrocarriles, estudió en la Universidad Técnica de Viena, donde se graduó en Matemáticas, Física y Química. De forma autodidacta, leyó las obras de Kant, Fichte, Hegel, Nietzsche y Darwin. Obtuvo el doctorado en Filosofía al mismo tiempo que editaba las obras científicas de Goethe.

Desde su infancia, tuvo la capacidad de ver y comunicarse con los espíritus. Sin embargo, rechazó las modas espiritistas y parapsicológicas que estaban en boga en aquel momento, para formar su propia cosmogonía del mundo y de la luz a través de las obras de Goethe y sus propias experiencias espirituales. Esta simbiosis acabó cuajando en la Antroposofía, movimiento que fundó tras haber formado parte de la Sociedad Teosófica.

Su faceta más creativa tomó cuerpo en el *Goetheanum*, edificio que diseñó en dos ocasiones y que sirvió de base para las enseñanzas antroposóficas. Las pizarras diagramáticas que dibujó durante sus conferencias son ejemplos imaginales, dinámicos de una cosmovisión que reconciliaba ciencia, filosofía y espiritualidad. Sus ideas influyeron en el arte de principios de siglo XX y contribuyeron al origen del movimiento abstracto.

HIROSHI SUGIMOTO (1948, Tokyo)

Tras licenciarse en Ciencias políticas y Sociología por la Universidad de Rikkyo, se trasladó a Los Ángeles para estudiar fotografía en el Art Center College of Design. Al obtener el título, se instaló en Nueva York, donde continuó formándose.

Desde finales de los años 70, ha trabajado en series como *Theaters*, en la que dejando abierta su cámara de gran formato fotografía auditorios de salas de cine estadounidenses, con un tiempo de exposición equivalente a la proyección de la película.

Considerado como uno de los pilares de la fotografía del siglo XXI, ha realizado exposiciones en numerosas galerías y museos, y su obra forma parte de las colecciones Guggenheim, MoMa, Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Center for Contemporary Art, MACBA, Kitakyushu Municipal Musem of Art, Pulitzer Foundation for the Arts, National Gallery de Londres y Tate Modern.

Recibió el Premio internacional de la fundación Hasselblad por su obra, el *Premio PhotoEspaña*, y el *Praemium Imperiale* en la categoría de *Pintura* otorgado por la *Asociación de Arte Japonesa*.



JAMES TURRELL (1943, Los Ángeles)

Nacido en el seno de una familia cuáquera, sintió una fascinación temprana por la luz. Estudió Psicología y Matemáticas en Pomona College, al tiempo que se formó en física, astronomía y geología. Asimismo, cursó Bellas Artes en la Universidad de California, donde creó sus primeros trabajos basados en la proyección de la luz.

Al finalizar la carrera, alquiló el antiguo Hotel Mendota, en Ocean Park, a fin de convertirlo en estudio y espacio expositivo. Para ello, creó aberturas tanto en las paredes como en los techos y modificó las persianas para integrar el paisaje urbano en su obra. Sentaría, así, las bases de los más de ochenta *Skyspaces* que realizó posteriormente, cuyos espacios permiten observar el cielo y experimentar cambiantes tonalidades.

En esa misma línea emprendió, años más tarde, su monumental y aún inacabado proyecto *Roden Crater*, un volcán extinto ubicado en el desierto de Arizona, en el que durante cuarenta años ha ido creando recámaras, túneles y aberturas para la observación de fenómenos celestes.

Paralelamente, ha ido realizando instalaciones en más de veintidós países, en las que manipulando la luz como si de un escultor se tratara, trabajó con la percepción y el espacio generando diversas experiencias sensoriales.

A lo largo de su trayectoria ha sido galardonado con premios como la beca Guggenheim, el Genius Grant o la Medalla Nacional de las Artes.



EVELYN UNDERHILL (1875, Wolverhampton – 1941, Londres)

Estudió en el King's College London para mujeres, donde se formó en letras, historia y botánica.

Si bien su familia perteneció formalmente a la Iglesia Anglicana, sus intereses durante su juventud se limitaron a la literatura, el derecho y la navegación, afición que heredó de su padre. Sin embargo, a raíz de una serie de viajes que realizó por Europa, comenzó a orientarse progresivamente hacia la espiritualidad. Se vio atraída por la religión católica, pero diversas circunstancias impidieron su adhesión y optó por permanecer en el anglicanismo practicante.

Fue autora de tres novelas y dos libros de poemas, así como de numerosas obras sobre mística, espiritualidad y religión cristiana; entre ellas, *Mysticism: A Study of the Nature and Development of Man's Spiritual Consciousness*. Un tratado fundamental cuya publicación le permitió conocer al barón Friedrich von Hügel, que se convirtió en su director espiritual e influyó tanto en su pensamiento como en su práctica religiosa.

Gracias a sus conferencias, charlas, retiros y, en especial, a su extensa correspondencia, fue una guía para aquellos que estaban tratando de tomar el sendero de la espiritualidad.



AMADOR VEGA (1958, Barcelona)

Cursó Filosofía, Teología e Historia de las religiones en la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau (Alemania). Durante los estudios de doctorado, la lectura del *Compendium Logicae Algazelis*, primera obra de Ramon Llull, lo condujo realizar su tesis doctoral sobre dicho autor.

Desde entonces, además de impartir clases, se dedicó al estudio de la religión, así como de la mística medieval europea y sus relaciones con la estética. En esta línea, publicó *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, libro que recoge las lecciones impartidas en el curso "La nada y el vacío en la mística alemana (seguido de una aproximación a la escultura contemporánea)", organizado por la Cátedra Jorge Oteiza en 2004.

Asimismo, en su ensayo *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko* ofrece un análisis de los cuadros y los textos del artista bajo los parámetros de la estética y la religión.



BILL VIOLA (1951, Nueva York)

Estudió en el College of Visual and Performing Arts de la Universidad de Siracusa en Nueva York, donde entabló amistad con importantes videoartistas. Tras graduarse, trabajó como técnico de vídeo en el Everson Museum de Siracusa.

Interesado por la música, estudió y colaboró con el compositor David Tudor y el grupo de música experimental Rainforest. Viajó por Indonesia, Australia, Túnez, India y Japón, donde estudió con el pintor y maestro zen, Daien Tanaka. En este sentido, su carrera está influida por el sufismo, la filosofía Zen, el misticismo cristiano, así como por el arte medieval y renacentista.

Desde el comienzo, empleó el vídeo para explorar los fenómenos de la percepción sensorial como un camino hacia el autoconocimiento. Ha tratado temas como el nacimiento, la muerte, y la relación entre el tiempo y el espacio, normalmente expresados bajo el uso de los cuatro

elementos. El agua ha sido una constante en su trayectoria a raíz de un episodio que vivió en su infancia durante unas vacaciones familiares, cuando casi muere ahogado. Una experiencia que, lejos de ser traumática, rememora con belleza por haber sentido una gran serenidad bajo el agua.

Sus obras han sido expuestas en la National Gallery de Londres, en el Museo Guggenheim de Berlín y el de New York, en el Museo Whitney de Arte Estadounidense o el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, entre otros



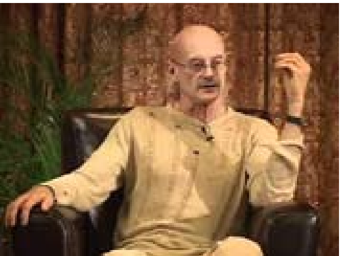
GORDON WASSON (1898, Montana – 1986, Nueva York)

Conocido como el padre de la etnomicología, sus primeros estudios surgieron durante su luna de miel, cuando su mujer, Valentina Pavlovna, pediatra rusa, recogió unos hongos silvestres y los cocinó para cenar. Este hecho lo desconcertó por resultarle impensable y, sorprendidos ambos por las dispares reacciones, decidieron dedicarse a investigar el uso de los hongos en las diferentes culturas.

A raíz de un artículo sobre el uso ritual de hongos por parte de algunas poblaciones indígenas de México, viajaron a Sierra Mezateca donde fueron recibidos por María Sabina, quien los invitó a participar en el rito.

Tras la muerte de su mujer, el micólogo Roger Heim acompañó a Wasser en sus últimas expediciones mexicanas y, años más tarde, investigaron los hongos enteógenos de la India. Asimismo, Wasser colaboró con el químico Alfred Hofmann, con quien estudió el soma, una planta adorada como un dios por algunas civilizaciones.

En su última obra *Persephone's Quest: Entheogens and the Origins of Religion*, retomó, a modo de resumen, sus teorías sobre los hongos y la religión.



KEN WILBER (Oklahoma, 1949)

Tras finalizar sus estudios secundarios en Lincoln (Nebraska), comenzó la carrera de medicina en la Duke University de Durham. Durante el primer año, descubrió el *Tao te King*, cuya lectura lo conduciría a cuestionarse sus creencias y convicciones.

Como consecuencia, abandonó sus estudios en Medicina y regresó a Nebraska, donde se inscribió en química y biología, materias que al resultarle sencillas le permitieron abocarse paralelamente al estudio de las religiones orientales y la psicología occidental. Una búsqueda no solo teórica, dado que también se iniciaría en la práctica de la meditación zen y la psicoterapia.

Tras obtener la licenciatura, ganó una beca para estudiar biofísica y bioquímica, pero para ese entonces pasaba la mayor parte del tiempo dedicado a sus investigaciones, y la rechazó. Los años de aprendizaje autodidacta lo llevaron a convertirse en un teórico de la psicología, en especial de la psicología transpersonal, rama en la que ciencia y espiritualidad se conjugan.

En este sentido, destaca su obra *Eye to eye: The quest for the new paradigm* con la que presenta un modelo comprensivo de la conciencia y la realidad, abarcando los ámbitos de la ciencia, la psicología, la filosofía y la religión. Asimismo, constituye una crítica de la religión tradicional, de la filosofía materialista y de ciertas teorías de la "New age".

ARTHUR ZAJONC (1949, Boston)



Estudió Ingeniería física en la Universidad de y se doctoró en Física por la misma universidad. Fue investigador asociado en el Joint Institute for Laboratory Astrophysics y en el National Bureau of Standards. Asimismo, ejerció de profesor adjunto de física en el Amherst College, donde actualmente es profesor emérito.

Es presidente del *Mind & Life Institute*, donde coordinó, entre 1997 y 2003, las conversaciones que varios científicos mantuvieron con el Dalái Lama, posteriormente recogidas en *The New Physics and Cosmology: Dialogues with de Dalai Lama y en The Dalai Lama at MIT*, respectivamente.

Con su primera obra, *Catching the Light: The Entwined history of the light and mind* ahondó en las aportaciones que desde la Antigüedad se han realizado a propósito del fenómeno de la luz, transitando por el ámbito de la mitología, la religión, la ciencia, la literatura y la pintura.





FUENTES ICONOGRÁFICAS

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

INTRODUCCIÓN

Respecto al desarrollo iconográfico de esta tesis queremos expresar una serie de conclusiones sobre el mismo para la mejor comprensión de este aspecto. En principio, destacamos que el desarrollo de esta tesis se sostiene por sí mismo y, salvo en algunos apartados muy precisos que apoyamos con algunas ilustraciones, el conjunto de la investigación trata de un fenómeno que implica a las más significativas representaciones del despliegue de la inspiración artística y de su sedimento visual, en todos los momentos y entornos culturales.

Salvo las excepciones que hemos comentado, los momentos iconográficos que podemos denominar ejemplares son de tal magnitud que se ilustran como fondo. Por ello hemos optado fundamentalmente por un corpus de imágenes a modo de metáfora visual de la investigación. Dada la extensa redacción de más de 600 páginas, hemos aprovecahado toda la paginación en blanco como separatas de capítulos y subcapítulos para desplegar la iconografía, además de la inserción de nuevas páginas para dicho fin.

Así pues, la iconografía se plantea fundamentalmente como un discurso paralelo, tratado al modo de los creadores que, hoy por hoy, tienen acceso a una "visión" y "re-visión" global de todas las grandes imágenes. A partir de ellas, establecen sus particulares colecciones de sentido, seleccionando, según decisiones enfáticas, aquellas imágenes e imágenes de imágenes que, en yuxtaposición intencionada, a modo de Aby Warburg en su *Mnemosyne* evidencian un propósito de pensamiento, mediante la reflexión visual de otros pensamientos.

En nuestro caso, la selección, más allá de algunas ilustraciones precisas y correspondencias lógicas, pretende abrir la mirada a esa reflexión. Sin ningún complejo cronológico, hemos puesto hincapié en una selección de imágenes de una cierta contemporaneidad, ya que estos autores, sean del ámbito visual que sean, se mueven desde la conciencia de esa "visión" y "re-visión" globales. Conciencia que no se había dado con anterioridad, a excepción de casos extraordinarios de apertura de sentido, y que está casi normalizada hoy en día. Ello también provoca que muchos autores, en su experiencia visual y creativa, se aproximen a nuestra tesis con más o menos convicción pero, en general, sin la carga doctrinal de otros tiempos, hoy es otro momento.

Las imágenes seleccionadas son una ínfima representación del fondo de imágenes del que partíamos. Salvo algunas excepciones, hemos planteado estas imágenes en soledad, con una imágen por página, para revalorizar la continuidad del discurso visual, propiciando un cierto impacto icónico que refuerce el propósito de búsqueda y encuentro investigados.

(La diversidad de los fondos iconográficos a disposición y consultados, ha motivado que de algunas imágenes la referencia esté incompleta o no se haya encontrado. Antes que alterar la selección, hemos preferido, a pesar de ello, mantener la imagen.)

PORTADA VOLUMEN I

Buddha Sakyamuni coronado (Detalle). Escuela de Nepal en Tibet. s. XV-XVI. Aleación de cobre dorado con restos de pigmentos. 50 cm. Fundación Folch
PANIKKAR, Raimon. Pániker, Agustín. Pániker, Ana (textos). *Art Sagrat de les tradicions indiques. Hinduisme, budisme i jainisme.* Girona: Fundació Caixa de Girona, 2005. p. 173

CONTRAPORTADA VOLUMEN I

Mestre de Taüll. *Pantocrator de Taüll* (Detalle), 1123
Iglesia de Sant Climent de Taüll, Vall de Boi, Cataluña
FARRÉ, M. Carme. *El Museo de Arte de Cataluña.* Barcelona: Edicions 62, 1983, p. 44

PORTADA VOLUMEN II

Gian Lorenzo Bernini. *El éxtasis de Santa Teresa* (Detalle), 1645-1652
Capilla Cornaro, iglesia de Santa Maria della Vittoria, Roma
GOMBRICH, Ernest. *La historia del arte contada por E. H. Gombrich.* Madrid: Debate, 1997.

CONTRAPORTADA VOLUMEN II

Fotograma final de la película *Avatar*
AVATAR. Cameron, James (director)
Duración 161' 20th Century Fox. Estados Unidos, 2009

IMÁGENES

1_NILSON, Lennard. *Descubrir el hombre.* Barcelona: Salvat, 1975 p. 77

2_Robert Fludd. *Utriusque Cosmi*, tomo I, Oppenheim, 1617
GODWIN, Joselyn. Robert Fludd. Londres: Tames&Hudson, 1979, p. 25

3_TALEMARIANUS, Petrus. *De l'arquitecture naturelle.* París: Vega, 1949. p.20

4_Jana Sterbak. *Artist as Combustible*, Vídeo, 1986
STERBAK, Jana. De la performance al vídeo. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, 2006. p. 109

4_bis_Susan Derges. *The Observer and the Observed.*
http://www.susanderges.com
(Documento en línea. Consulta: 4 mayo 2015)

5_COLLINS, Carolyn y BRAND, John C. *Hubble vision.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. 104

6_SINGH, Madanjeet. *Las culturas del sol.* Barcelona: Plaza&Janés, 1993. p. 17

7_Iglesia excavada en la roca de Debra Abuna Aron, sólo recibe la luz 15 minutos al día.
KAZUYOSHI, Nowachi. *Rutas de peregrinación.* Barcelona: Blume, 2005. p. 251

8_Ryan Mcginley. *Nick (Blood Falls)*, 2008
http://unusualproject.com/inspiring/2014/8/4/ryan-mcginley
(Documento en línea. Consulta: 21diciembre 2014)

9_Isabel Tallos. *Inhabitados 3*, 2008
http://www.Isabeltallos.com/Inhabitados03.html
(Documento en línea. Consulta: 14 febrero 2014)

10_Grabado publicado en el libro de Camille Flammarion, *L'Atmosphere: Métérologie Populaire*. París, 1888

11_NILSON, Lennard. *Descubrir el hombre.* Barcelona: Salvat, 1975 p. 181

12_Pupila

13_Ryan Mcginley. *Tom (Golden Tunnel)*, 2010
http://unusualproject.com/inspiring/2014/8/4/ryan-mcginley
(Documento en línea. Consulta: 21diciembre 2014)

14_Portada del libro de Aldous Huxley. *The Doors of Perception.*
DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París: Centre Pompidou, 2008. p. 353

15_Javier Vallhonrat. *Autograma*, 1991
VALLHONRAT, Javier. *Autograms.* München: Gina Kehayoff Verlag, 1993

16_Encefalograma

17_Basthing beneath the stars (Baños sirios)
STIERLIN, Henri. *Islam.* Volume I. Köln: Taschen, p. 73

18_Gian Lorenzo Bernini. *Éxtasis de la beata Lodovica Albertoni*, 1674.
Iglesia de San Francesco a Ripa, Roma

19_Adam Fuss
PARRY, E. *Adam Fuss.* San Francisco: Arena Editions, 1999. p. 59

20_Giovanni di Paolo, Iluminaciones de la Divina Comedia de Dante

21_Miguel Ángel Buonarroti. *La Sibila Délfica*, 1509
Fresco, La Capilla Sixtina, Vaticano, Ciudad del Vaticano
Historia del Arte Instituto Gallach, Volumen 16, p. 1241

22_Daniel Canogar. *Icaro 3*
http://www.danielcanogar.com
(Documento en línea. Consulta: 7 marzo 2012)

23_Catedral de Novara
GILL, A. A. National Geografic, febrero 2009, p. 47

24_Silvia Grav. *Light 3*
http://www.silviagrav.berta.me/p-r-o-j-e-c-t-s/
(Documento en línea. Consulta: 6 abril 2014)

25_Albert von Schrenck-Notxing. *La médium Eva*, 1912
FAUCHEREAU, Serge y PIJAUDIER-CABOT, Joëlle. *L'Europe des Esprits. Ou la fascination de l'occulte, 1750-1950.* Estrasburgo: Ediciones de los Museos de Estrasburgo, 2011

26_Christopher Buclow. *Guests*
http://www.chrisbuckow.com
(Documento en línea. Consulta: 5 julio 2014)

27_Matthias Grünewald. *La resurrección*, 1515
Retablo del altar de Isenheim; óleo sobre tabla, 269X143cm.
GOMBRICH, Ernest. *La historia del arte contada por E. H. Gombrich.* Madrid: Debate, 1997. p. 352

28_Nancy Holt. *Sun Tunnels*, 1973-1976
Hormigón. Desierto de la Gran Cuenca (Utah, EEUU)
GROSENICK, Uta (Edita). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI.* Colonia: Tachen, 2002. p. 230

29_Bruce Nauman. *Changing Light Corridor With Rooms*, 1972-1988
FLAVIN, Dan. Nauman, Bruce. Turrell, James. Gonzáles-Torres, Félix. Lux Lumen. Barcelona: Fundación Miró, 1997. p. 27

30_Christopher Buclow. *Guests*
http://www.chrisbuckow.com
(Documento en línea. Consulta: 20 julio 2015)

31_Alex Grey. *Entramado de la mente universal*, 1981
Acrílico sobre tela, 215x115 cm.
REY, Alex. *Espejos Sagrados. El arte visionario de Alex Grey.* Vermont, USA: Inner Traditions, 1993

32_Doug Wheeler. *SA MI 75 DZ NY 12*, 1975/2012
Varios Autores. *Light Show.* Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 171

33_Ann Veronica Janssens
JANSSENS, Ann Veronica. *Experienced.* Bruselas: Castelló Cultural S.A., Castelló y Base Publishing, 2009

34_Chris Maccaw
MCCAW. C. WARE, K. & HAEUSSLEIN, A. *Chris McCaw – Sunburns.* Richmond, VA: Candela Books, 2012. p. 18

35_SINGH, Madanjeet. *Las culturas del sol.* Barcelona: Plaza&Janés, 1993. p. 16

36_Experimento inspirado en los inventos de Nikola Tesla
http://www.forum.xcitefun.net
(Documento en línea. Consulta: 18 julio 2012)

37_Electrodos midiendo la actividad cerebral del maestro budista Choegyal Rinpoche

SHREENE, James. *La mente.* National Geografic, marzo 2005, p. 3

38_Experimento inspirado en los inventos de Nikola Tesla
http://www.forum.xcitefun.net
(Documento en línea. Consulta: 18 julio 2012)

39_Electrofoto Kirlian (ref. desc.)

40_*Mano del Creador*
FARRÉ, M. Carme. *El Museo de Arte de Cataluña.* Barcelona:
Edicions 62, 1983.

41_William Blake. *El anciano de los días,* 1794
Grabado en acero con acuarela, 23,3x16,8 cm.
GOMBRICH, Ernest. *La historia del arte contada por E. H. Gombrich.*
Madrid: Debate, 1997. p. 491

42_Jacob Boehme. *Theosophische Wercke*, 1682
ROOB, Alexander. *Alquimia y mística.* Colonia: Taschen, 2006. p. 209

43_Fecundación de un óvulo
TSIARAS, Alexander. *El misterio de la vida. De la concepción al nacimiento.* Barcelona: Ediciones Península, 2003

44_KESSEL, Shih. Biology. *Scaning Electron Microscopy.* Berlin:
Springer-Verlag, 1976

45, 46_Adeline Mai. *Weightlessness*
<http://www.adelinemail.com/series/-underwa-ter-ii/>
(Documento en línea. Consulta: 18 de octubre 2011)

47_Christopher Buclow. *Guests*
http://www.chrisbuckow.com
(Documento en línea. Consulta: 20 julio 2015)

48, 49_COURTNEY, Margaret. *Affreschi Africani.* Milano:
Rizzoli, 1990. p. 40, 160

50_Aborígenes australianos y pintura ejecutada en estados alterados
HALIFAX. *Les chamanes.* París: Editions du Sevil, 1971, p. 70

51_Dibujo medicina de los Indios Navajos
HALIFAX. *Les chamanes.* París: Editions du Sevil, 1971

52_Dan Flavin
GOVAN, Michael y BELL, Tiffany. *A Retrospective.* Washington y Nueva York: Dia Art Foundation, National Gallery of Art. p. 57

53_Lucio Fontana, Milan, 1964
Fotografía de Ugo Mulas
http://www.ugomulas.org
(Documento en línea. Consulta: 22 junio 2013)

54_Juan Martínez Villegas. *La Colmena Infinita,* 2010-2011
http://www.martinezvillegas.com
(Documento en línea. Consulta: 17 septiembre 2014)

55_Josefa Tolrà. *Mare de Deu*
BONET, Pilar. *Josefa Torlà. Mèdium i artista.* Mataró: Ajuntament de Mataró; 2014

56_Olivier Valsecchi. *Time of war 08,* 2012
<http://www.oliviervalsecchi.com/>
(Documento en línea. Consulta: 30 de enero 2012)

57_Augustin Lesage. Pintura al óleo sobre lienzo,1926-1954
Retrato de Agustin Lesage
<http://emilypothast.wordpress.com/2009/06/23/augustin-lesage-french-1876-1954/>
(Documento en línea. Consulta: 11 julio 2015)

58_Fotografía del savant Tommy McHugh en su estudio
<http://www.thetimes.co.uk/tto/health/article3241220.ece>
(Documento en línea. Consulta: 7 junio 2015)

59_Isabel Tallos. *Inhabitados*, 2008
http://www.isabeltallos.com/Inhabitados016.html
(Documento en línea, Consulta: 3 febrero 2011)

60_Anthony Gormley. *Another place,* 1997
http://antonygormley.com
(Documento en línea. Consulta: 12 julio 2013)

61_Meditación en un jardín zen. Revista Muy Interesante (ref. desc.)

62_RUBIO, Eduardo y MASIÁ CLAVEL, Juan. *En nombre de un dios Lugares y ritos sagrados.* España: Lunwerg, 2008. p. 231

63_Derviches girόvagos
HEMENWAY, Priya. *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia.* Evergreen. p. 177

64_HOSSEIN, Seyyed y RAZUYOSHI, Ali. *Mecca Medina.* Londres:
Odyssey Books, 1997. p. 4

65_Ordenación sacerdotal, Basílica de San Pedro, Vaticano (ref. desc.)

66_Fred Tomasselli. *A cyclone of Paradises*, 2001
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York:
Prestel, 2011. p. 153

67_Warren Isensee. *New Construction,* 2007
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York:
Prestel, 2011. p. 137

68_Chris Martin. *Glitter painting,* 2007
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York:
Prestel, 2011. p. 140

69_Fred Tomasselli. *Big Eye,* 2009
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York:
Prestel, 2011, p. 28

70_Silvia Grav. *Universe*
http://www.silviagrav.berta.me/p-r-o-j-e-c-t-s/
(Documento en línea. Consulta: 6 abril 2014)

71_Anthony Mc Call. *Five minutes of pure sculpture,* 2012
Varios Autores. Light Show. Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 171

72_Jerome Tablet. *One, Five, Six, Pi Landscape.*
Fotografías inspiradas en las visiones sinestésicas de los números, tal y como los percibe el savant Daniel Tammet
<http://www.danieltammet.net/artwork.php>
(Documento en línea. Consulta: 9 junio 2015)

73_Jason Padgett. *Quantum Hand Through My Eyes, Wave Particle Duality, Fractal Fusion hw Equals mc squared, Sine Cosine and Tangent Waves, Plancks Blackhole*
Dibujos realizados a mano sobre papel y coloreados digitalmente
http://www.fineartamerica.com/profiles/jason-padgett.html
(Documento en línea. Consulta: 11 junio 2015)

74_Uno de los primeros ejemplos de electrofotografía. Muestra las líneas radiantes de energía que emanan de una mano humana.
DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París: Centre Pompidou, 2008. 455 p.

75_National Geographic (ref. desc.)

76_Francisco de Holanda (1545-1573). *De Aetatibus Mundi* (ref. desc.)

77_Ana Mendieta. *Serie Siluetas,* 1973-77
http://blog.arcaneattic.com/2013/02/ana-mendieta-silueta-works-in-mexico-1973-77/#.VRLz3_yG_fc
(Documento en línea. Consulta: 4 de septiembre 2014)

78_Pipilotti Rist. *Homo sapiens sapiens,* 2005
Vista de la instalación en, San Stae Church, Venecia
http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/
(Documento en línea. Consulta: 23 marzo 2015)

79_Hyeronymus Bosch (el Bosco). *El jardín de las delicias*, hacia 1500-1510. Pintura al óleo sobre tabla, 220x389cm.
http://www.museodelprado.es
(Documento en línea. Consulta 5 mayo 2015)

80_Chamanes en trance y pintura ejecutada en estados alterados
HALIFAX. *Les chamanes*. París:
Editions du Sevil, 1971. p. 37, 62, 67, 85, 88, 89

81_Pinturas rupestres de l'Auvent de Songo.
REMDUDEAU, M. *Tableaux Dogon.* París: Arthaud, 2002. p. 122

82_Chamanes en trance y pintura ejecutada en estados alterados
HOFFMAN, Albert y EVANS, Richard. *Plantas de los Dioses.* México:
Fondo de Cultura Económica, 1982

83_*Nangara*, esposition d'art aborigen australien. Melbourne
The aboriginal Gallery of Dreamings, 1973. p. 230
84_Marina Abramovic. *La cocina I. Homenaje a Santa Teresa,* 2009
C-print, 220x160 cm.
<http://lafabrica.com/es/galerias-artistas/19/marina_abramovic/>
(Documento en línea. Consulta: 9 noviembre 2011)

87_Dan Flavin.
GOVAN, Michael y BELL, Tiffany. *A Retrospective.* Washington y Nueva York: Dia Art Foundation, National Gallery of Art. p. 118

88_WASSMAN, Hill y Joe CUMMINGS & Robert AF THURMAN.
Buddhist stupas in Asia. The shape of perfection. Australia: Lonely Planet, 2001. p. 63

89_Anish Kapoor. *Grano de trigo.*
KAPOOR, Anish. *Svayambh.* Edita Rainer Crone & Alexandra Von Stosch. Munich, Berlin, Londres, Nueva York: Prestel, 2008.

90_Wolfgang Laib. *Pollen from Hazelnut (*Polen de avellano), 2006
Instalación. Una jarra de polen de avellano, 30x360 cm.
LAIB, Wolfgang. *Sin Principio sin fin.* Madrid:
Museo Nacional Reina Sofía, 2007. 121 p.

91_Rito de tocar a Santo Domingo, con reminiscencias de los marsos, herboristas y encantadores de serpientes.
ZWINGLE, Erla. National Geografic, febrero 2005, p. 36

92_Cristina García Rodero
Varios Autores. *Cristina García Rodero.* Madrid:
Consejería de Cultura y Turismo, 2008. p. 23

93_Cueva de Chauvet, Pinturas rupestres, Francia
http://proof.nationalgeographic.com/2015/01/05/shooting-chauvet-photographing-the-worlds-oldest-cave-art/
(Documento en línea. Consulta: 26 marzo 2015)

93_bis_ROOB, Alexander. *Alquimia & Mística. El museo hermético.*
Taschen. p. 330

94_Pablo Picasso pintando con luz, 1949
http://www.lpwalliance.com/publication/15/
(Documento en línea. Consulta: 11 agosto 2015)

95_Tadao Ando
FURUYAMA, Masao. *Ando.* Taschen

96_Mestre de Taüll. *Pantocrator de Taüll* (Detalle), 1123
Iglesia de Sant Climent de Taüll, Vall de Boi, Cataluña
FARRÉ, M. Carme. *El Museo de Arte de Cataluña.* Barcelona:
Edicions 62, 1983, p. 44

97_Disgresión cromática de una película de jabón
National Geographic (ref. desc.)

98_Cueva de Lascaux. Sala de los Toros.
Destacan las figuras de Bóvidos. Getty Images
www.nationalgeographic.com.es
(Documento en línea. Consulta: 24 marzo 2013)

99_William Blake. *El Juicio Final*
SERRA, Cristóbal. *Pequeño diccionario de William Blake. Carácteres Simbólicos.* Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1992

100_Bertrand Lavier (ref. desc.)

101_Jacopo de Barbari. *Retrato de Luca Pacioli di Borgo* (Detalle), 1495

102_Vibraciones de la voz de Luciano Pavarotti en el agua.
LAUTER WASSER, Alexander. *Images sonores de l'eau.* París: Medicis, 2005, p. 146

103_Gustave Doré. Dante contemplando los siete círculos del Cielo, ilustración del "Paraíso", Divina Comedia, s. XIX
BARKER, Margaret. Ángeles. *Una extraordinaria reunión.* Madrid: Pearson Educación, 2005. p. 164

104_a,b_BEDARD, J. C. *Pour un art schematique.* París: Editions de Beaure, 1964

105_a,b_BRAIN, George. *Celtic Art.* Londres: Constable, 1977

106_El Dalai Lama iniciando un mándala
BRAUEN, Martin. *The mandala sacred circle in tibetan Buddhism.* Londres: SerIndia Publications, 1997, p. 87

107_Portada del catálogo *Tibet la roue du temps*
Varios autores. *Tibet, la roue du temps.* París: Actes Sud, 1995

108_MARTINEAU, Jhon. *A Little book of coincidence in the solar system.* Glastonbury: Wooden books, 2006. p. 27

109_Ceremonia en la Capilla Sixtina, Vaticano, Ciudad del Vaticano, Roma. National Geographic (ref. desc.)

110_Richard Long. *Cornwall Circle,* 1991
http://www.richardlong.org
(Documento en línea. Consulta: 17 enero 2014)

111_Piet Mondrian. *De Stijl,* 1917-1931
WARNIKE, Carsten-Peter. *De Stijl.* Köln: Taschen, 1991. p. 177

112_Pintura zen (ref. desc.)

113_Iconostasio
MUKUNDAN, Monisha. *India, a colorful kaleidoscope.* Singapur: Brijbasi Printers, 1992. p. 218

114_Iconostasio
MARCHANTE, Carmen, sobre textos de Desanka Milosevic. *El anillo de oro. El corazón de la Santa Rusia.* España: Orbis, Montena, 1982. p. 45

115_ *Four famous Buddhist mountains.* China: China Travels y Tourism Press, 1991. p. 32

116_Stonehenge, monumento megalítico, s. XX a. C
GENZMER, Herbert y HELLENBRAND, Ulrich. *Enigmas de la humanidad. Misterios sin resolver y fenómenos inexplicables.*

117_GRANDESE, Andrea. *L'archeologie vue du ciel.* Francia: Hazan. p. 224

117 bis_LEYLA, Graziella. *Catedrales y basílicas.* Barcelona: Libreria Universitaria de Barcelona. p. 141

118_Las medidas bioenergéticas en la Catedral de Chartres, Francia, 1194.
CARDINAUZ, Stephane. *Geometries Sacrées.* Tomo 2. Bayeux: Trayectoire, 2006. p. 123, 124, 125, 127, 129, 131

119_*Turquía de los seyúcidas a los otomanos*
STIERLIN, Henri. Taschen. p. 87.

120_*Buddhist art. In Praise of the Divine*
SHASHIBALA. India: Lustre Press. Roli Books. Roli & Janssen BV, 2003. p. 46

121_Iglesia de Todos los Santos
STEPHENSON, David. *Visions Celestes.* París: Citadelles&Mazehod, 2007. p. 152

122_Santa María de Trastevere
STEPHENSON, David. *Visions Celestes.* París: Citadelles&Mazehod, 2007. p. 87

123_Notre Dame de París, 126
COWEN, Painton. *Roses Medievals,* París: Editions du Sevil, 1979

124_Ramón Casanova. *Pantheon,* Roma, Solsticio de Verano
http://www.ramoncasanova.com
(Documento en línea. Consulta: 4 noviembre 2013)

125_*Sonnenstand*
SCHULZ, Ursula. *Sonnenstand. Galerie Wolfgang Wittrock - DuMont Verlag.* p. 116

126_Primeras lentes microscópicas con burbujas de agua.
ROGERS, Kirsteen. *El gran libro del microscopio.* Usborne. p. 79

127_NEMIROFF, Robert J. y Bonnell, Jerry T. *The universe 365 days.* Thames & Hudson. p. 6

128_El cielo desde el interior del ojo
NILSSON, Lennart. *Descubrir el hombre.* Barcelona: Salvat, 1975. p. 180

129_Claude Monet
HEINRICHT, Christoph. *Claude Monet.* Taschen. p. 88

130_ Moholy Nagy, fotograma.
Photographers by Man Ray. New York: Dover Publication, 1975. p. 103

131_Constantin Brancusi
BROWN, E. A. *Constantin Brancusi y la fotografía.* Madrid: H. Kliczhowski, 2002

132_Catálogo de la exposición "Traces du sacré".
DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París: Centre Pompidou, 2008, p. 108_1

133_Dibujos de Annie Besant y Charles W. Leadbeater, 1901
Retrato de Helena Petrovna Blavatsky.
BORDES, Juan. *La infancia de las Vanguardias.* Madrid: Cátedra-Anaya, 2007
TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art. Abstract painting,* 1890-1985. Nueva York, Londres, París: LACMA, Abbeville press publishers, 1987, p. 389

134_Rudolf Steiner. *Pizarras,* 1923
TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art. Abstract painting,* 1890-1985. Nueva York, Londres, París: LACMA, Abbeville press publishers, 1987, p. 369

135_Vasili Kandinsky. *En blanco II,* 1923
Óleo sobre lienzo. Historia del Arte. Instituto Gallach, p. 2717

136_Vasili Kandinsky. Composición de dibujos
KANDINSKY, Vasili. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.* Barral

137_Paul Klee, Composición de dibujos
KLEE, Paul. *Teoria della forma e della figurazione.* Feltrinelli

138_Paul Klee. *Flor tropical,* 1920
Óleo y lápiz de grafito sobre papel imprimado adherido a cartón 26x28,8 cm.
PARTSCH, Susanna. *Paul Klee, 1879-1940.* Colonia: Benedikt Taschen, 1991

139_Hilma af Klint. *Caos primigenio N° 8,* 1906-1907 / *Los diez mayores N° 2, infancia,* 1907 / *Los diez mayores N° 9,* 1907 / *La paloma N° 3,* 1915 / *La paloma N° 5,* 1915 / *La paloma N° 8,* 1915. Retrato de Hilma af Klint en su estudio.
MÜLLER-WESTERMANN, Iris y Widoff, Jo (editores) *Hilma af Klint. Pionera de la abstracción.* Berlín, Málaga: Nationalgalerie, Museo Picasso, 2014, p. 3, 27, 102, 103, 109, 149, 153, 165

140_Emma Kunz. *Work n° 2, 3, 4, 11, 14, 69, 86.* Dibujo sobre papel.
DE ZEGHER, Catherine. Teicher, Hendel (editores). *3 x Abstraction. New methods of drawing. Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin.* New York, New Heaven: The Drawing Center, Yale University Press, 2005

141_ARP, Jean. *Invenció de formes.* Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001. p. 15

142_Joan Miró. *Tríptic Blau I-II-III,* 1961
http://www.ara.cat/cultura/Lexposicio-Miro-Lescala-levasio-visitants_0_666533484.html
(Documento en línea. Consulta: 23 marzo 2015)

143_Varios autores. *L'Autre de l'art.* France: LaM, 2014

144_Aloïse Corbaz
LÉVY, Sophiel. *Aloïse Corbaz, en constellation.* France: LaM, 2014

145_Antoni Tapies
Tàpies. Celebració de la mel. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies y Edicions Polígrafa, S. A. ,1991. p. 73

146_Estudio de Antoni Tàpies en su casa de Barcelona.
http://elpais.com/elpais/2013/06/13/eps/1371149613_096172.html
(Documento en línea. Consulta: 24 marzo 2015)

147_*Cy Twombly. Cinquante années de dessins.* Gallimard. Centre Pompidou. p. 55

148_Motherwell
FLAN, Jack. *Motherwell.* Barcelona: Polígrafa, 1991. p. 100

149_Mark Rothko. *Número 11,* 1949
Óleo sobre lienzo, 172,3x101,5 cm.
ROTHKO, Mark. Michael. Compton (Edita). *Mark Rothko.* Madrid: Fundación Juan March, 1987

150_Mark Rothko en su estudio
ROTHKO, Mark. *Mark Rothko.* Madrid: Fundación Juan March, 1987

151_Constantin Brancusi. *La columna sin fin,* 1938
BROWN, E. A. *Constantin Brancusi y la fotografía.* Madrid: H. Kliczhowski, 2002

152_Andy Goldsworthy
GOLDSWORTHY, Andy. *Enclosure.* London: Thames&Hudson, 2007. p. 169

153_Robert Smithson. *Spiral Jetty.* Desierto de Utah, 1970
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011. p. 81

154_Walter de Maria. *Lightning Field,* 1974-1977
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011. p. 84

155_Andy Goldsworthy
GOLDSWORTHY, Andy. *Enclosure.* London: Thames&Hudson, 2007. p. 156

156_Richard Serra. *La materia del tiempo,* 2005
Sala Arcelor, Museo Guggenheim Bilbao
PAQUEMENT, Alfred. *Richard Serra. Qatar*

158_Nancy Holt. *Sun Tunnels,* 1973-1976
Hormigón. Desierto de la Gran Cuenca (Utah, EEUU)
Varios Autores. *Light Show.* Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 103

159_Richard Long
LONG, Richard. *Heaven & Earth.* Londres: Tate Publishing, 2009. p. 27

160_Andy Goldsworthy. *Rainbow splash,*1980
Hit water with heavy stick. River Wharfe, Yorkshire
http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk
(Documento en línea. Consulta: 27 marzo 2015)

161_Pablo Pro. *Oxygene*
https://www.facebook.com/www.pablopro
(Documento en línea. Consulta: 27 de marzo 2014)

162_Anka Zhuravleva. *Sweet dreams*
http://www.anka-zhuravleva.com/distorted-gravity
(Documento en línea. Consulta: 11 mayo 2013)

163_Francesca Woodman. *S/T,* 1977-1978
Gelatina de bromuro de plata, 20,32x25,40 cm.
WOODMAN, Francesca. *Francesca Woodman.* Murcia: Espacio av, 2009

164_Michael Szulc Kryzanowski. *Sequences,* 1970-1985
http://www.szuc.info
(Documento en línea. Consulta: 11 mayo 2015)

165_Mar Serinyà
http://www.marserinya.com
(Documento en línea. Consulta: 8 enero 2015)

166_Rosemary Laing. *Flight Research.* 1999 2004
www.galerieconrads.de/home/artists/represented/rosemary-laing/info/
(Documento en línea. Consulta: 3 diciembre 2012)

167_Mayte Vieta. *Cuerpos de luz,* 2009
VIETA, Mayte. Cycle. Barcelona: Fundación Vilacasas, 2014

168_Anthony Gormley. *Edge,* 1985
http://antonygormley.com
(Documento en línea. Consulta: 15 agosto 2015)

169_Anka Zhuravleva. *Distorted gravity*
http://www.anka-zhuravleva.com/distorted-gravity
(Documento en línea. Consulta: 11 mayo 2013)

170_Francesca Woodman. *Una mujer, un espejo; una mujer es un espejo para un hombre,*1975-1978
Gelatina de bromuro de plata, 20,32x25,40 cm.
WOODMAN, Francesca. *Francesca Woodman.* Murcia:Espacio av, 2009

171_Klaus Kampert. *Moon struck 5*
http://Klauskampert.com
(Documento en línea. Consulta: 14 junio 2012)

172_Luciana Crepaldi. *Escaneándome.* Barcelona, 2008

173_Lucio Fontana. *Concetto Spaziale, múltiplo 1968*
FONTANA, Lucio. *Fontana.* Milán: Achille Mauri, 1698. p. 165

174_El taller d'Agustí Puig

175_Bill Viola en la Capilla Scrovegni de Padua, contemplando las obras de Giotto
KIDEL, Mark. Bill Viola. *The eye of the Heart. A portrait of the artist*
Género: Documental. Duración 59'. BBC y ARTE France, 2002

176_Bill Viola. *Emergence* (Aparición), 2002
Vídeo de alta definición en color retroproyectado. 2x2m.
VIOLA, Bill. *Las pasiones.* Concepto catálogo John Walsh, Madrid: Fundación La Caixa 2004 p.111

177_Bill Viola. *The Veiling,* 1995
htto://www.billviola.com
(Documento en línea. Consulta: 4 junio 2015)

178_Bill Viola. Vista de la exposición "The dreamers"
http://www.recentfuturearchive.com/2013/06/bill-viola-at-blain-southern-berlin.html
http://www.blainsouthern.com/films/12
(Documento en línea. Consulta: 13 abril 2015)

179_Bill Viola. *Two Women,* 2008
http://www.billviola.com/
(Documento en línea. Consulta: 29 octubre 2012)

180_Bill Viola. *Tristan's Ascension,* 2005
Proyección de dimensiones variables,
Fotografía realizada en la exposición "LUMENS, Intervenciones en el Espacio Público". Iglesia de la Madre de Dios del Carme de Valls.
Comisaria: Cèlia de Diego

181_Bill Viola. *Martyrs (Earth, Air, Fire, Water)*, 2014.
St. Paul, Londres.
http://www.billviola.com
(Documento en línea. Consulta: 4 junio 2015)

182, 183, 184, 185, 186, 187_Olafur Eliasson
ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson.* Köln: Taschen, 2012. p. 47. p. 290

188_Vista de la exposición de Jaume Plensa en el CAC de Málaga
http://cacmalaga.es/jaume-plensa/
(Documento en línea. Consulta: 2 junio 2015)

189_Jaume Plensa. *Olhar nos meus sonhos (Awilda)*, 2012
Resina de poliester, 12 m.
Playa de Río de Janeiro, Brasil (7 septiembre-2 noviembre 2012)
http://jaumeplensa.com/index.php/works-and-projects/projects-in-public-space
(Documento en línea. Consulta: 2 de junio 2015)

190,191, 192, 193,194_Jaume Plensa. *The Crown Fountain,* Chicago, 2004
PLENSA, Jaume. *The Crown Fountain.* Ostfildern, Alemania: Hayte Cantz Books, 2008

195_Anish Kapoor
Varios Autores. *Anish Kapoor: Memory.* New York: Guggenheim Museum, 2008 p. 154

196_Anish Kapoor. *Yellow,* 1999
197, 198, 199_Anish Kapoor.
200_ Anish Kapoor. *Ishi's Light,* 2003
KAPOOR, Anish. *Svayambh.* Edita Rainer Crone & Alexandra Von Stosch. Munich, Berlin, Londres, Nueva York: Prestel, 2008. p 114

201, 202_Anish Kapoor. *Cloud Gate,* Chicago, 2004
https://prostheticaesthetics.wordpress.com/2012/10/03/on-anish-kapoor-part-2-from-microcosm-to-narcissism/
(Documento en línea. Consulta: 19 enero 2013)

203, 204, 205, 206_ James Turrell
TURRELL, James. *A Retrospective.* Ed. Michael Govan y Christine Y. Kim. Los Ángeles, Munich, Londres, Nueva York:
Los Ángeles County Museum of Art, Museum Associates, Prestel Verlag, 2013. p. 260, p. 254. p. 197. p. 180

207_James Turrell. *Eye of the crater.* Roden Crater
TURRELL, James. *A Retrospective.* Ed. Michael Govan y Christine Y. Kim. Los Ángeles, Munich, Londres, Nueva York:
Los Ángeles County Museum of Art, Museum Associates, Prestel, 2013

208_James Turrell. *East Portal.* Roden Crater
TURRELL, James. *Rencontres 9.* Ed. Almine Rech y Bernard Ruiz-Picasso. París: Almine Rech y Images Modernes, 2005. p. 141

209_James Turrell. *Twilight Epiphany,* 2012
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/03/twilight-epiphany-james-turrell/ (Documento en línea. Consulta: 19 julio 2012)

210_Pipilotti Rist. *Homo sapiens sapiens,* 2005
Vista de la instalación en, San Stae Church, Venecia
http://www.hauserwirth.com/artists/25/pipilotti-rist/images-clips/
(Documento en línea. Consulta: 23 marzo 2015)

211_Dan Flavin.
GOVAN, Michael y BELL, Tiffany. *A Retrospective.* Washington y Nueva York: Dia Art Foundation, National Gallery of Art. p. 18

212_GIEDION, Sigfried. *El presente eterno. Los comienzos del arte.* Madrid: Alianza, 1981. p. 48

213_*Cy Twombly. Cinquante années de dessins.* Gallimard. Centre Pompidou. p. 122

214_Portada del catálogo de la exposición "Traces du sacré"
DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París: Centre Pompidou, 2008. 455 p.

Portada del catálogo de la exposición "Entrée des médiums"
AUDINET, Gérard. *Entrée des médiums. Spiritisme et Art.* De Hugo à Breton. París; Paris-Musées, 2012, 183 p.

Portada del catálogo de la exposición "Josefa Torlà. Mèdium i artista"
BONET, Pilar. Josefa Torlà. *Mèdium i artista.* Mataró: Ajuntament de Mataró; 2014. 256 p.

Portada del catálogo de la exposición "Magiciens de la terre"
COHEN-SOLAL, Annie y MARTÍN, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire.* París: Éditions Xavier Barral, Centre Pompidou, 2014

Portada del catálogo de la exposición "La revolution des avant gardes"
SERS, Philippe. *La revolution des avant gardes. L'expérience de la vérité en art.* Edición francesa, Hazan, 2012. 223 p.

Portada del catálogo de la exposición "L'hallucination artistique"
CHEVRIER, Jean-François. *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar.* Polke. París: L'Arachnéen, 2012. 683 p.

Portada del catálogo de la exposición "L'Europe des Esprits"
FAUCHEREAU, Serge y PIJAUDIER-CABOT, Joëlle. *L'Europe des Esprits. Ou la fascination de l'occulte,* 1750-1950. Estrasburgo: Ediciones de los Museos de Estrasburgo, 2011. 422 p.

Portada del catálogo de la exposición Aloïse Corbaz, en constellation
LÉVY, Sophiel. *Aloïse Corbaz, en constellation.* Edición francesa: LAM, 2014, 197 p.

Portada del catálogo de la exposición "Il·luminacions. Catalunya visionària"
PARCERISAS, Pilar. *Il·luminacions. Catalunya visionària.* Barcelona: CCCB, 2009, 335 p.

Portada del catálogo de la exposición "Are you experienced?"
JOHNSON, Ken. *Are you experienced?* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011. 231 p.

Portada del catálogo de la exposición "The Spiritual in Art. Abstract painting"
TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art. Abstract painting,* 1890-1985. Nueva York, Londres, París: LACMA, Abbeville press publishers, 1987, 435 p.

Portada del catálogo "Cosmos. En busca de los orígenes"
PIERRE, Arnauld. *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick.* Tenerife: TEA. Tenerife Espacio de las Artes, 2009, 483 p.

Portada del catálogo de la exposición "El instante eterno"
PICAZO, Gloria. *El instante eterno.* Castelló: EACC. Espai D'Art Contemporani de Castelló, 2001, 292 p.
Portada del catálogo de la exposición "The inner eye"
WARNER, Marina. *The inner eye. Art beyond the visible.* Londres; National Touring Exhibitions, 1996. 95 p.

215_ARP, Jean. *Invenció de formes*. Barcelona: Fundació Joan Miró, 2001. p. 149

216_Richard Serra
JOHNSON, Ken. *Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed modern art.* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011

217_Anthony McCall. *Horizontal,* 2005
Varios Autores. *Light Show*. Londres: Hayward Publishing, 2013. p. 122

218_Dan Flavin
GOVAN, Michael y BELL, Tiffany. *A Retrospective*. Washington y Nueva York: Dia Art Foundation, National Gallery of Art. p. 78

219_Fin del ritual del mandala

220_Ann Veronica Janssens
JANSSENS, Ann Veronica. *Experienced*. Bruselas: Castelló Cultural S.A., Castelló y Base Publishing, 2009

221_HUYLER, Stephen P. *Peintures sacrees de l'Inde*. París: Authaud, 1994. p. 182

222_Daniel Canogar. *Sensorium,* 1993
http://www.danielcanogar.com
(Documento en línea. Consulta: 7 marzo 2012)

223_Christopher Buclow. *Guests*
http://www.hippolytebayard.com/2011/04/four-thousand-holes-in-blackburn.html
(Documento en línea. Consulta: 20 julio 2015)

224_Michael Szulc Kryzanowski. *Sequences,* 1970-1985
http://www.szulc.info
(Documento en línea. Consulta: 11 mayo 2015)

225_Javier Vallhonrat. *Autograma,* 1991
VALLHONRAT, Javier. *Autograms.* München: Gina Kehayoff Verlag, 1993

226_Anish Kapoor
LIVINGSTONE, Marco. *Anish Kapoor Drawings*. Kyoto: Shashin Kagaku, 1990. p. 15

227_Fotomosaico de Joda, conformado con fotogramas de la película La Guerra de las Galaxias

228_Hiroshi Sugimoto. *Serie Theaters,* 1978-1993
SUGIMOTO, Hiroshi. Muller-Tamm, P. & Brougher, K. (Autores). *Hiroshi Sugimoto*. 2ª Ed. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2010

229_Joan Miró
Joan Miró: A Retrospective. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation. 1987

230_Ryan Mcginley
http://unusualproject.com/inspiring/2014/8/4/ryan-mcginley
(Documento en línea. Consulta: 21diciembre 2014)

231_Vibraciones de un Didjeridoo en el agua
LAUTER WASSER, Alexander. *Images sonores de l'eau*. París: Medicis, 2005, p. 117

232, 233_Richard Serra
PAQUEMENT, Alfred. *Richard Serra*. Qatar: Qatar Museums and Steidf, 2014

234_Bruce Nauman. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths,* 1967
JOHNSON, Ken. *Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed modern art.* Munic, Londres, Nueva York: Prestel, 2011

235_Rafael Sancio. *La escuela de Atenas,* 1510-1511
Pintura al fresco, Museo del Vaticano, Roma

236_Susan Derges, *The Observer and the Observed*
http://www.susanderges.com
(Documento en línea. Consulta: 4 mayo 2015)

237_Herbert Bayer. *Urbanita solitario,* 1932
Fotomontaje. Plata en gelatina sobre papel 35,3x28 cm.
DOOSRY, Yasmin (Ed.). *Surrealistas antes del surrealismo. La fantasía y lo fantástico en la estampa, el dibujo y la fotografía.* Madrid: Fundación Juan March, 2013. p. 88

238_Anka Zhuravleva. *Distorted gravity*
http://www.anka-zhuravleva.com/distorted-gravity
(Documento en línea. Consulta: 11 mayo 2013)

239_Javier Vallhonrat. *Autograma,* 1991
VALLHONRAT, Javier. *Autograms.* München: Gina Kehayoff Verlag, 1993

240_Leonardo da Vinci. *San Juan Bautista,* 1513-1516
Óleo sobre tabla, 69x57cm.
Museo del Louvre, París

241_Portada del catálogo *A home in the world. Houses and cultures*
LAFFON, Marie and Caroline. *A home in the world. Houses and cultures.* Nueva York: Harry N. Abrams, 2004. p. 89

PELÍCULAS

P1_**MATRIX**. Wachowski, Andy & Lana (directores)
Duración 131' Warner Bros. Pictures. Estados Unidos, 1999

P2_**LUCY.** Besson, Luc (director)
Duración: 90' EuropaCorp / TF1 Films Production / Universal Pictures. Francia, 2014

P3_**MINORITY REPORT.** Spielberg, Steven (director)
Duración 144' 20th Century Fox / Dreamworks Pictures. Estados Unidos, 2002

P4_**ORIGEN**. Nolan, Crhistopher (director)
Título original: Inception. Duración 142'
Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 2010

P5_**MÁS ALLÁ DE LA VIDA**. Eastwood, Clint (director)
Título original: Hereafter. Duración 129'
Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 2010

P6_**CONTACT**. Zemeckis, Robert (director)
Duración 150' Warner Bros Pictures. Estados Unidos, 1997

P7_**POLLOCK: LA VIDA DE UN CREADOR**. Harris, Ed (director)
Duración 122' Sony Pictures Classic. Estados Unidos, 2000

P8_**HERO**. Yimou, Zhang (director)
Duración 99' Fotografía; Christopher Doyle
Coproducción China / Hong Kong, 2002

P9_**2001: UNA ODISEA EN EL ESPACIO**. Kubrick, Stanley
Guión: Arthur C. Clarke y Stanley Kubrick. Duración 143'
Coproducción Reino Unido-EEUU; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Stanley kubrick Productions. Reino Unido, 1968

P10_**NATIONAL GALLERY**. Wiseman, Frederick (director)
Duración: 180' EE.UU., Reino Unido y Fancia, Idéale Audience y Gallery Films, 2014

P11_**AVATAR**. Cameron, James (director)
Duración 161' 20th Century Fox. Estados Unidos, 2009

DIAGRAMAS PARA UNA APROXIMACIÓN ENTRE CREACIÓN Y EXPERIENCIA VISIONARIA

Primer esquema secuencial:
De la visión abscóndita a la visión latente y el Cuerpo Fenomenal, p. 194

Segundo esquema secuencial:
Del Cuerpo Fenomenal al Cuerpo Transcendente y el Cuerpo Inmanente, p. 208

Diagrama inicial, p. 209

Primer esquema operativo:
El Cuerpo de Percepción, p. 219

Segundo esquema operativo:
Modos de acceso a la "visión", p. 270

Tercer esquema operativo:
La Experiencia Visionaria, p. 384

Cuarto esquema operativo:
El Cuerpo de Saber, p. 412

Quinto esquema operativo:
Modos de registro del Cuerpo de Saber, p. 580

Sexto esquema operativo:
Expresión y lenguajes de Creación, p. 592

Séptimo esquema operativo:
El Cuerpo de Conocimiento, p. 624

Octavo esquema operativo:
Los creadores, p. 630

Noveno esquema operativo:
Volver a ponerlo todo junto, p. 798

Décimo esquema operativo:
Campo de reflexión egocéntrico, p. 882

Onceavo esquema operativo:
Campo de reflexión apofático, p. 884

Doceavo esquema operativo:
Campo de reflexión especulativo, p. 886

Treceavo esquema operativo:
El eje de la inspiración, p. 906

Catorceavo esquema operativo:
El eje de las epifanías, p. 912

Quinceavo esquema operativo:
Eje de las intuiciones, p. 917

Diagrama completo:
La comprensión integral de la experiencia, p. 925



FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

Aproximaciones entre Creación y Experiencia Visionaria

ADELL, Anna. *Creación y pensamiento hacia un ser expandido*. Gijón: Trea, 2014. 228 p.

AEROPAGITA, Pseudo Dionisio. *Obras completas*
Edición preparada por Teodoro H. Martin-Lunas. Madrid:
Biblioteca de autores cristianos, 1995. 223 p.

AHUMADA de, Laia. *Espirituals sense religió*. Barcelona:
Fragmenta, 2015. 272 p.

ALEXANDRIAN, Sarane. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid:
Valdemar intespestivas, 2003. p. 632

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Comedia*. Comentarios de J. M. Sagarra. Barcelona:
Quaderns Crema, 2000. 1198 p

ANGELA de Foligno. *Libro de la experiencia*. Edición de Pablo García Acosta. Madrid:
Siruela, 2014. 182 p.

ANODEA, Judith. *Los chakras. Las ruedas de la energía vital*. Barcelona:
Robin Book, Barcelona, 1993. 341 p.

ANÓNIMO. *La nube del no saber*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2005. 249 p.

ARABI, Ibn. *El intérprete de los deseos*. Murcia:
Regional de Murcia, 2002. 249 p.

ARABI, Ibn. *Las contemplaciones de los misterios*. Murcia:
Regional de Murcia, 1997. 282 p.

ARABI, Ibn. *Las iluminaciones de la meca*. Madrid:
Siruela, 1996. 110 p.

ARABI, Ibn. *El núcleo del núcleo*. Barcelona:
Sirio, 1992. 79 p.

ARABI, Ibn. *El tratado de la unidad y otros textos sufíes*. Barcelona:
José J. de Olañeta, 200. 63 p.

ARABI, Ibn. *Tratado del amor*. Madrid:
Arca de Sabiduría, 1997. 285 p.

ARGAN, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid:
Casimiro, 2015. 102 p.

ARNTZ, William. CHASSE, Betsy y VICENTE, Mark. *¿Y tú que sabes !?*. Madrid:
Palmyra, 2006. 276 p.

AROLA, Raimon. *Imágenes cabalísticas y alquímicas*. Tarragona:
Arola, Colección La Puerta, 1999. 150 p.

AROLA, Raimon. *La cábala y la alquimia, en la tradición espiritual de occidente sXV-XVII*. Palma de Mallorca:
Obelisco, 2001. 130 p.

AUDINET, Gérard. *Entrée des médiums. Spiritisme et Art. De Hugo à Breton*. París:
Paris-Musées, 2012, 183 p.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta del mundo terrenal*. Barcelona:
Acantilado, 2008. 293 p.

ASSAGIOLI, Roberto. *Psicosíntesis: Ser transpersonal.*. Madrid:
Gaia, 2010. 334 p.

AUDINET, Gérard (Comisario). *Entrée des médiums. Spiritisme et Art de Hugo à Breton*. París:
Paris-Musées, 2012. 183 p.

BALL, Philip. *La invención del color*. Barcelona:
Debolsillo, 2009. 447 p.

BALLTONDRE, Mónica. *Éxtasis y visiones. La experiencia contemplativa de Teresa de Ávila*. Barcelona:
Erasmus Ediciones, 2012. 183 p.

BARING, Anna y CASHFORD, Jules. *El mito de la diosa. Evolución de una imagen*. Madrid:
Siruela, 2005. 851 p.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona:
Paidós, 2007. 133 p.

BELTING, Hans. *Imagen y culto*. Madrid:
Akal, 2009. 744 p.

BENEITO, Pablo (Edición). *Mujeres de luz*. Madrid:
Trotta, 2001. 298 p.

BENJAMIN, Walter. *Breve historia de la fotografía*. Madrid:
Casimiro libros, 2011. 60 p.

BERGUER, Ruth. *El aura humana*. Madrid:
Edaf, 1994. 132 p.

BINDMAN, David. *William Blake Artista*. Madrid:
Swan, 1989. 350. p

BLAKE, William. *Matrimonio del cielo y el infierno. Cantos de inocencia. Cantos de experiencia*. Madrid:
Visor libros, 2003. 210 p.

BLAU, Evelyne. *Krishnamurti. Cien años de sabiduría*. Barcelona:
Kairós, 2007. 312 p.

BÖHME, Gernot y BÖHME, Hartmut. *Fuego, agua, tierra y aire*. Barcelona:
Herder, 1998. 406 p.

BÖHME, Jacob. *Aurora*. Madrid:
Alfaguara, 1979. p. 464

BONET, Pilar. (edita) *Josefá Torlà. Mèdium i artista.* Mataró (Barcelona):
ACM, Ajuntament de Mataró, 2014. 256 p.

BOORSTIN, Daniel J. *Los creadores*. Barcelona:
Crítica, 2008. 744 p.

BORDAS, Jaume y VALLS, Manuel. *Diálogo con el subconsciente*. El poder de la hipnosis. Barcelona:
RBA Integral, 2004. 128 p.

BOURGEOIS, Louise. *Memoria y Arquitectura*. Madrid:
MNCARS, 2000. 315 p.

BOVA, Ben. *Historia de la luz.* Madrid:
Espasa, 2004. 500 p.

BURCKHARDT, Titus. *El arte del Islam*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 1988. 162 p.

BURCKHARDT, Titus. *Principios y métodos del arte sagrado*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2000. 186 p.

BUHIGAS, Jaime. *La divina geometría*. Madrid:
La esfera de los libros, 2008. 352 p.

CAMPBELL, Joseph. *Las extensiones interiores del espacio exterior*. Gerona:
Atalanta, 2013. 114 p.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos de la luz. Metáforas orientales de lo eterno*. 2ª edición. Buenos Aires:
Marea, 2005. 206 p.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos de la luz. Metáforas orientales de lo eterno*. Buenos Aires:
Marea, 2005. 206 p.

CAMPBELL, Joseph (Edición). *Mitos, sueños y religión*. Barcelona:
Kairós, 1997. 244 p.

CAPLAN, Mariana. *A mitad de camino*. Barcelona:
Kairós, 2004. 349 p.

CAPRA, Fritjof. *El tao de la física.* Barcelona:
Sirio, 2006. 478 p.

CARSE, David. *Perfecta brillante quietud.* Madrid:
Editorial Gaia, 2009. 436 p.

CASHFORD, Jules. *El mito de Osiris*. Girona:
Atalanta, 2009. 206 p.

CASTANEDA, Carlos. *Las enseñanzas de Don Juan*. Vigésimo primera reimpresión. Madrid:
Fondo de Cultura Económica, 1992. 301 p.

CETTO, Ana María. *La luz en la naturaleza y en el laboratorio*. Méjico:
Fondo de cultura económica de España, 1987. 136 p.

CHEVRIER, Jean-François. *L'hallucination artistique. De William Blake à Sigmar Polke*. París:
L'Arachnéen, 2012. 683 p.

CHIA, Mantak y HUANG, Tao. *La puerta de todas las maravillas*. Barcelona:
Sirio, 2003. 304 p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *El ojo en la mitología. Su simbolismo.* Masnou (Barcelona):
Laboratorios del Norte de España, S.A. 1954. 68 p.

CIRLOT, Lourdes y Manonelles, Laia (Coords). *Las vanguardias artísticas a la luz del esoterismo y la espiritualidad*. Barcelona:
Universidad de Barcelona, 2014. 216 p.

CIRLOT, Victoria y GARÍ, Blanca. *La mirada interior*. Barcelona:
Martínez Roca, 1999. 317 p.

CIRLOT, Victoria. *Hildegarda von Bingen y la tradición visionaria de occidente*. Barcelona:
Editorial Herder, 2005. 254 p.

COHEN-SOLAL, Annie y MARTÍN, Jean-Hubert. *Magiciens de la terre. Retour sur une exposition légendaire*. París:
Éditions Xavier Barral, Centre Pompidou, 2014

COOMARASWAMY, Ananda K. *La danza de Siva.* Madrid:
Siruela, La Biblioteca Azul, 2006. 119 p.

COOMARASWAMY, Ananda K. *La transformación de la naturaleza en arte*. Barcelona:
Kairós, 1997. 175 p.

COOMARASWAMY, Ananda. *Sobre la doctrina tradicional del Arte*. Barcelona:
Ediciones de la tradición unànime, Sophia Perennis nº 17. Ed. J.J. de Olañeta, 1983. 54 p.

COOMARASWAMY, Ananda. *Teoría medieval de la belleza*. 2ª ed. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2001. 61 p.

COSTA i Gatell, Esther. *El camino de la hipnosis*. Barcelona:
Obelisco, 2014. 71 p.

COSTA i Gatell, Esther. *Hipnosis. Un puente al subconsciente con fines terapéuticos*. Barcelona:
Hispano Europea, 2011. 94 p.

CORBIN, Henry. *Avicena y el relato visionario.* Barcelona:
Paidós Orientalia, 1995. 295 p.

CORBIN, Henry. *Cuerpo espiritual y tierra celeste*. Madrid:
Siruela, 1996. 345 p.

CORBIN, Henry. *El hombre de luz en el sufismo iranio.* Madrid:
Siruela, 2000. 187 p.

CORBIN, Henry. *El hombre y su ángel. Iniciación y caballería espiritual.* Barcelona:
Destino, 1995. 291 p.

CORBIN, Henry. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn Arabî*. Barcelona:
Destino, Barcelona 1993. 482 p.

COULIANO, Ioan P. *Más allá de este mundo.* Barcelona:
Paidós Orientalia, 1991.

CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador*. Murcia:
CENDEAC, 2008. 223 p.

CROMBIE, A. C. *Robert Grosseteste and the origins of experimental science 1100-1700*. Oxford:
Clarendon Press, 1962. 371 p.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad*. 13ª ed.. Barcelona:
Kairos, 2008. 447 p.

DE CHAMPEAUX, Gérard y STERCKX, Dom Sébastien. *Introducción a los símbolos*. Madrid:
Encuentro, 1984. 559 p.

CHAUCHARD, Paul. *Hipnosis y sugestión*. Barcelona:
Oikos-tau, 1971. 126 p.

DANS, Sófocles. Onironáutica. *Manual de exploración onírica y sueños lúcidos*. La Coruña:
Oeral, 2010. 239 p.

DE LOISY, Jean y LAMPE, Angela. *Traces du sacré.* París:
Centre Pompidou, 2008. 455 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El hombre que andaba en el color*. Madrid:
Abada editores, 2014. 113 p.

DOORE, Gary (Editor) *¿Vida después de la muerte?* 3ª. ed. Barcelona:
Kairós, 2001. 340 p.

DOORE, Gary (Editor) *El viaje del chamán. Curación, poder y crecimiento personal*. 3ª. ed. Barcelona:
Kairós, 1998. 330 p.

DURHAM, Janis H. *La mano en el espejo*. Barcelona:
Luciérnaga, 2015. 256 p.

ECKHART, Maestro. *El fruto de la nada*. Madrid:
Siruela, 1998. 232 p.

ELIADE, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2ª ed. Méjico:
Fondo de Cultura Económica, 1976. 484 p.

ELIADE, Mircea. *Dioses, diosas y mitos de la creación. Volumen I de los primitivos al zen.* Barcelona:
Azul, 2008. 253. p

ELIADE, Mircea. *El vuelo mágico y otros ensayos.* Madrid:
Siruela, 1995. 255 p.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona:
Paidós, 2003. 191 p.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles y el andrógino*. Barcelona:
Labor, 1984. 275 p.

ELIADE, Mircea. *Mitos, sueños y misterios*. 2ª ed. Barcelona:
Kairós, Barcelona 2005. 265 p.

EMOTO, Masaru y FLIEGE, Jürgen. *El poder curativo del agua*. Barcelona:
Obelisco, 2006. 144 p.

ÉPINEY-BURGARD, Georgette y ZUM BRUNN, Émilie. *Mujeres trovadoras de dios*. Barcelona:
Padidós, 2007. 275 p.

ESPAÑOL, Joaquim. *Entre técnica i enigma. Mirades transversals sobre les arts*. Barcelona:
Edicions de 1984, 2015 . 240 p

ESTRADA, Alvaro. *Vida de María Sabina. La sabia de los hongos*. Méjico:
Siglo veintiuno, 1977. 164 p.

EVANS SCHULTES, Richard y RAFFAUF, Robert F. El bejuco del alma. Colombia:
El Áncora, Fondo de Cultura Económica, 2004. 295 p.

FAUCHEREAU, Serge y PIJAUDIER-CABOT, Joëlle. *L'Europe des Esprits. Ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. Estrasburgo:
Ediciones de los Museos de Estrasburgo, 2011. 422 p.

FAUPIN, Savine. *L'Autre de l'art. Art involontaire, art intentionnel en Europe, 1850-1974*. Edición francesa:
LAM, 2014-2015. 253 p.

FENWICK, Peter y Elizabeth. *El arte de morir*. Girona:
Atalanta, 2008. 264 p.

FERRER, N. Jorge y SHERMAN, Jacop H (Editores). *El giro participativo*. Barcelona:
Kairós, 2011. 536 p.

FICINO, Marsilio. *Sobre el furor divino y otros textos*. Introducción y notas de Pedro Azara. Barcelona:
Anthropos, 1993. 105 p.

FÍGOLS, Francesc. Cosmos y Gea. *Fundamentos de una nueva teoría de la evolución*. Barcelona:
Kairós, 2007. 338 p.

FLOURNOY, Théodore. *From India to the Planet Mars.*. Princeton, New Jersey:
Priceton University Press, 1994. 335 p.

FOX, Mark. *Spiritual encuounters with unusual light phenomena: lightforms*. Cardiff:
University of Wales, 2008. 197 p.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños.* 2ª ed. Madrid:
Alianza, 2006

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método. Fundamentos de la hermenéutica filosófica*. Salamanca;
Sígueme, 1977. 687 p.

GARCÍA FERRER, , J. M y ROM, Martí. *Eugènia Balcells*. Barcelona:
L'Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya, 2002. 142 p.

GEBSER, Jean. *Origen y presente*. Gerona:
Atalanta, 2011. 930 p.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art. 2ª* edición. Barcelona:
Destino, Thames and Hudson, 2002, 231 p.

GOLEMAN, Daniel. *Los caminos de la meditación*. Barcelona:
Kairós, 2009. 185 p.

GONZÁLEZ, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca:
Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. 301 p.

GORDON WASSON, R. HOFMANN, Albert. y RUCK, Carl A. P. *El camino de Eleusis*. Méjico:
Edita Fondo de Cultura Económica, 1980

GOVINDA, Lama Anagarika. *La senda de las nubes blancas*. Girona:
Atalanta, 2014. 295 p.

GREENHOUSE, Herbert B. *Viaje astral. Experiencias extracorporales*. Barcelona:
Martínez Roca, 1982. 245 p.

GROF, Stanislav. *Cuando ocurre lo imposible*. Barcelona:
La Liebre de Marzo, 2008. 310 p.

GROF, Stanislav. *El juego cósmico*. Barcelona:
Kairós, 2003. 335 p.

GROF, Stanislav. *El viaje definitivo*. Barcelona:
La Liebre de Marzo, 2006. 454 p

GROF, Stanislav. *La mente holotrópica*. Barcelona:
Kairós, 2008, 328 p.

GROF, Stanislav y Cristina. *La respiración holotrópica.* Barcelona:
La liebre de marzo, 2011. 259 p.

GUARDANS, Teresa. *La verdad del silencio*. Barcelona:
Herder, 2009. 304 p.

GUENON, René. *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. 2ª edición. Buenos Aires:
Eudeba, 1976. 419 p.

HADEWIJCH de Amberes. *El lenguaje del deseo*. Madrid:
Trotta, 1999. 153 p.

HADEWIJCH de Amberes. *Visiones*. Barcelona:
José J. de Olañeta, 2005. 133 p.

HADOT, Pierre. *Plotino o la simplicidad de la mirada*. Barcelona:
Alpha Decay, 2004. 231 p.

HARMLESSS, William. *Mystics*. Nueva York:
Oxford, 2008. 335 p.

HARNER, Michael. *Alucinógenos y chamanismo*. Madrid:
Guadarrama, Madrid 1976. 224 p.

HARNER, Michael. *La cueva y el cosmos*. Barcelona:
Kairós, 2015. 464 p.

HARPUR, Patrick. *La tradición oculta del alma*. Gerona:
Atalanta, 2013. 256 p.

HARPUR, Patrick. *Realidad daimónica*. Gerona:
Atalanta, 2015. 476 p.

HEATHCOTE-JAMES, Emma. *Seeing angels*. Londres:
Jonh Blake, 2002. 271 p.

HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. Méjico:
FCE, 1988

HILDEGARDA de Bingen. *Scivias: Conoce los caminos*. Madrid:
Trotta, 1999. 508 p.

HILDEGARDA de Bingen. *Sinfonía de la armonía de las revelaciones celestiales*. Madrid:
Trotta, 2003. 402 p.

HILDEGARDA de Bingen. *Vida y visiones de Hildegarda de Bingen*. Edición de Victoria Cirlot. Madrid:
Siruela, 2001. 320 p.

HOFMAN, Albert. *LSD. Como descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*. Barcelona:
Gedisa, 1980. 222 p.

HOLROYD, Stuart. *Krishnamurti. El hombre, el misterio y el mensaje*. Madrid:
Colección Esotérika. Temas de hoy, 1993. 107 p.

HOUGHAM, Paul. *Atlas del cuerpo, la mente y el espíritu*. Barcelona:
RBA, 1997. 224 p.

HUNT, Anne. *The body divine*. Cambridge:
Cambridge University Press, 1992. 218 p.

HUXLEY, Aldous. La Filosofía Perenne. Barcelona:
Edhasa, 1992. 384 p.

HUXLEY, Aldous. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona:
Editorial Edhasa, 1992. 173 p.

HUDSON, William. *Raíces profundas. Principios básicos de la terapia y de la hipnosis de Milton Erickson*. Barcelona:
Paidós, 2002. 190 p.

JAQUE, F. y GARCÍA, J. (Editores). *La luz: el ayer, el hoy y el mañana*. Madrid:
Alianza Universidad, 1996. 280 p.

JIMÉNEZ, José. *El surrealismo y el sueño*. Madrid:
Museo Thyssen-Bornemisza, 2013. 349 p.

JOHNSON, Ken. *Are you experienced? How psychedelic consciousness transformed modern art*. Munic: Londres, Nueva York:
Prestel, 2011. 231 p.

JULIANA de Norwich. *Libro de visiones y revelaciones*. Madrid:
Trotta, 2002 p. 237

JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona:
Paidós Psicología Profunda, 2001. 182 p.

JUNG, Carl Gustav. *El libro rojo*. Buenos Aires:
El hilo de Ariadna, Malba-Fundación Constantini, 2010. 371 p.

JUNG, Carl Gustav. *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Sexta ed. Barcelona:
Seix Barral, 1991. 425 p.

JUNG, Carl Gustav. *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Madrid:
Trotta, 1999. 148 p.

JUNG, Carl Gustav y WILHEM, Richard. *El secreto de la flor de oro*. Barcelona:
Paidós, 2003. 216 p.

KANDINSKI, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. 2ª edición. Barcelona:
Paidós Estética, 1997. 116 p.

KAPLEAU, Philip (Roshi). *Los tres pilares del zen*. Madrid:
Gaia 2006.438 p.

KARAGULLA, Shafica. *Breakthrough to creativity*. Marina del Rey, EEUU:
DeVorss&Company, 1990.268 p.

KARDEC, Allan. *El libro de los espíritus*. Barcelona:
Carbonell y Esteva, 1904. 463 p.

KELEN, Jacqueline. *Ofrenda a María Magdalena*. Barcelona:
José J. de Olañeta, 2005. 103 p.

KING, Karen. *María de Magdala*. Barcelona:
Poliedro, 2005. 347 p.

KINGSLEY, Peter. *En los oscuros lugares del saber*. Gerona:
Atalanta, 2006. 256 p.

KRIPAL, Jeffrey J. *Autores de lo imposible. Lo paranormal y lo sagrado*. Barcelona: Kairós, 2012. 528 p.

KRISHNA, Gopi. *Kundalini. El yoga de la energía*. 3ª ed. Barcelona:
Kairós, 2004. 249 p.

KRISHNAMURTI. *La mente en meditación*. Barcelona:
Kairos, Barcelona 2009. 208 p.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *La rueda de la vida*. 9ª ed. Barcelona:
Ediciones B, 2005. 384 p.

LACHMAN, Gary. *Una historia secreta de la consciencia*. Gerona:
Atalanta, 2013. 465 p.

LASZLO, Ervin. *El cambio cuántico*. 2ª Edición. Barcelona:
Kairós, 2010. 235 p.

LASZLO, Ervin. *El paradigma akáshico*. Barcelona:
Kairós, 2013. 152 p.

LASZLO, Ervin. *La experiencia akásica*. Barcelona:
Obelisco, 2014. 315 p.

LEADBEATER, C. W. *Clarividencia y los anales akáshicos*. Barcelona:
Carbonel y Esteva, 1908. 213 p.

Los Chakras. Centros energéticos vitales del ser humano. Barcelona:
Abraxas, 1998. 138 p

LEHRER, Jonah. *Imaginar*. Barcelona:
RBA, 2012. 304 p.

LEHRER, Jonah. *Proust y la neurociencia : una visión única de ocho artistas fundamentales de la modernidad*. Barcelona:
Paidós, 2010. 287 p

LENOIR, Frédéric y TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *Le livre des sagesses*. 2º ed. París:
Bayard, 2002. 1950 p.

LETTS, Rosa María. *El Renacimiento*. 3ª edición. Barcelona:
Gustavo Gili, 1996. 127 p.

LÉVY, Sophiel. *Aloïse Corbaz, en constellation*. Edición francesa:
LAM,2014,197 p.

LEWIS-WILLIAMS, David. *La mente en la caverna*. Madrid:
Akal, 2005. 326 p.

LONGINO. *De lo sublime*. Buenos Aires:
Aguilar, 1972. 158 p.

LÓPEZ, Agustín y TABUYO, María (Editors). *El conocimiento y la experiencia espiritual*. Barcelona:
José J. de Olañeta, 2003. 241 p.

LORIMER, David (Edición). *Más allá del cerebro*. Barcelona:
Kairós, 2003 340 p.

LOY, David. *No dualidad*. Barcelona:
Kairós, 2010. 349 p.

MAILLARD, Chantal y PUJOL, Oscar. *Rasa, El placer estético en la tradición india*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2006. 218 p.

MALLASZ, Gitta (recogido por). *Converses amb Àngels*. Barcelona:
Mediterrània, 2005. 358 p.

MARCO SIMÓN, Francisco. *Illud Tempud. Mito y cosmogonía en el mundo antiguo*. Zaragoza:
Prensas Universitarias, 1988. 153 p.

MARTIN, Heinz E.R. *El arte tibetano*. Barcelona:
Blume, 1980. 222 p.

MARQUIER, Annie. *El maestro del corazón*. 2ª Ed. Barcelona:
Luciérnaga, 2012. p. 323

MASCARÓ, Joan. *Lámparas de fuego. De las escrituras y de la sabiduría del mundo*. Barcelona:
Paidós Orientalia, 2009. 560 p.

MASLOW, Abraham. *El hombre autorrealizado*. Hacia una psicología del Ser. 17 ed. Barcelona:
Kairós, 2007. 292 p.

MASLOW, Abraham. *La personalidad creadora*. 9 ed. Barcelona:
Kairós, 2008. 480 p.

MASLOW, Abraham. *Religiones, valores y experiencias cumbre*. Barcelona:
La llave, 2013. 178 p.

MEAD, G. R. S. *The Doctrine of the Subtle Body in Western Tradition*. Nueva York: Cosimo, 2005. 109 p.

MCTAGGART, Lynne. *El campo*. Málaga:
Sirio, 2006. p. 365

MELLONI, Xavier. *El Desig essencial*. Barcelona:
Fragmenta, 2009. 165 p.

MELLONI, Xavier. *Escletxes de Realitat*. Barcelona:
Fragmenta, 2007. p.293

MELLONI, Xavier. *Hacia un tiempo de síntesis*. Barcelona:
Fragmenta, 2011. 255 p.

MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid:
La biblioteca Azul. Siruela, 2010. 107 p.

MÉNDIZ, Alfonso. *Cómo se hicieron las grandes películas*. 2ª edición. Madrid:
Dossat, 2000. 250 p.

MERLO, Vicente. Meditar. *En el hinduismo y el budismo*. Barcelona:
Kairós, 2013. 417 p.

MERLO, Vicente. *La fascinación de oriente*. Barcelona:
Kairós, 2002. 278 p.

MERLO, Vicente. *La llamada de la nueva era*. Barcelona:
Kairós, 2007. 497 p.

MERLO, Vicente. *Las enseñanzas de Sri Aurobindo*. 3ª ed. Barcelona:
Kairós, 2011. 272 p.

METZNER, Ralph. *Las grandes metáforas de la tradición sagrada*. Barcelona:
Kairós, 1986. 343 p.

MILLAY, Jean. *Mente multidimensional.* Telepatía y visión remota. Madrid:
Palmyra, 2008. 304 p

MONROE, Robert A. *El viaje defiitivo*. Barcelona:
Luciérnaga 1994, 238 p.

MOODY, Raymond A. *Más allá de la luz.* Madrid:
EDAF, 1989 160 p.

MOODY, Raymond A. *Vida después de la vida*. Madrid:
EDAF, 1977. 173 p.

MORA, Fernando. Ibn Arabi. *Vida y enseñanzas del gran místico andalusí*. Barcelona:
Kairós, 2011, 440 p.

MUNTANÉ, Amadeo, MORO, María Luisa y MOROS, Enrique R. *El cerebro. Lo nerológico y lo transcendental.* Pamplona:
EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, 2008. 144 p.

MURENA, Hector. A. *La metáfora y lo sagrado.* Barcelona:
Alfa, 1984. 93 p.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo.* Madrid:
Mínima Trotta, 2006

NAYDLER, Jeremy. *El templo del cosmos*. Madrid:
Siruela, 2003. 363 p.

OLIVA, Ana María. *Lo que tu luz dice*. Málaga:
Sirio, 2014. 242. p

OSIS, Karlis y HARALDSSON, Erlendur. *Lo que vieron a la hora de la muerte*. Madrid:
Edaf, 1987. 254 p.

OTTO, F. Walter. *Las musas y el origen divino del canto y del habla*. Madrid:
Siruela, 2005 96 p.

OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Barcelona:
Alianza, 2001. 232 p.

OTTO, Rudolf. *Ensayos sobre lo numinoso.* Barcelona:
Trotta, 2009. 256 p.

PAUDOX, André. *El tantra. La tradición hindú.* Barcelona:
Kairós, 2011. 302 p.

PANIKKAR, Raimon. *El silencio de Buddha*. Madrid:
Siruela, 1996. 424 p.

PARCERISAS, Pilar. *Il·luminacions. Catalunya visionaria*. Barcelona:
CCCB, 2009, 335 p.

PICAZO, Gloria. *El instante eterno*. Castelló:
EACC. Espai D'Art Contemporani de Castelló, 2001, 292 p.

PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la idea*. Barcelona:
Paidós, 1984. 201 p.

PIERRE, Arnauld. *Cosmos. En busca de los orígenes. De Kupka a Kubrick.* Tenerife:
TEA. Tenerife Espacio de las Artes, 2009, 483 p.

PLOTINO. *El alma, la belleza y la contemplación*.
Espasa Calpe, 1950. 148 p.

POIROT, Dominique. *Juan de la Cruz y la unión con Dios.* Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 1999. 216 p

POLLOCK, Jackson. *Obras, escritos, entrevistas*. Edita Nancy Jachec. Barcelona:
Polígrafa, 2011. 157 p.

PONTY, Maurice Merleau. *Fenomenología de la percepción.* Barcelona:
Península, Ediciones 62, 1975

PONTY, Maurice Merleau. *Lo visible y lo invisible.* Barcelona:
Seix Barrall, 1970. 272 p.

PORETE, Margarita. *El espejo de las almas simples*. Barcelona:
Icaria, 1995. 280 p.

PRAT, Joan (Coordinador). *Els nous imaginaris culturals.* Tarragona:
URV publicacions, 2012. 372 p.

PROUST, Marcel. *Le coté de guermantes.* París:
Flammarion, 1987

PROUST, Marcel. *Por el camino de Swann*. Barcelona:
RBA, 1995 502 p.

QAZALI, Ahmad. Sawaneh. *Las inspiraciones de los enamorados*. Madrid:
Nur, 2005. 246 p.

RACIONERO, Luis. *Textos de estética taoísta*. Madrid:
Alianza Arte, 2002. 256 p.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art.* 3ª ed. San Sebastián:
Nerea, 2003. 119 p.

RAINE, Kathleen. *Ocho ensayos sobre William Blake*. Girona:
Atalanta, 2013. 270 p.

RHEIN, Eduard. *Maravillas de las ondas*. Barcelona:
Labor: 1950 X

RICHIR, Marc. *El cuerpo. Ensayo sobre la interioridad*. Madrid:
Brumaria, 2015 X

RIES, Julien. *El símbolo sagrado*. Barcelona:
Kairós, 2013. 305 p.

RIFFARD, Pierre A. *L'Ésotérisme*. París:
Robert Laffont, 1997. 2256 p. (2 Vol)

RIVIÈRE, Jean M. *El arte zen*. Méjico:
Universidad Nacional Autónoma de México, 1963. 180 p.

ROOT-BERNSTEIN, Robert y Michèle. *El secreto de la creatividad*. Barcelona:
Kairós, 2002. 447 p.

ROSS, David. *Teoría de las ideas de Platón*. Madrid:
Cátedra, 1997. 288 p.

ROTHKO, Mark. *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid:
Síntesis, 2004. 237 p.

ROY, Louis. *Experiencias de trascendencia*. Barcelona:
Herder, 2006. 342 p.

RUBIA, Francisco J. *El cerebro nos engaña*. Madrid:
Temas de hoy, 2000. 448 p.

RUBIA, Francisco J. *El cerebro espiritual*. Barcelona:
Fragmenta, 2015. 224 p.

RUBIA, Francisco J. *La conexión divina.* Barcelona:
Crítica Drakontos, 2002. 230 p.

RUBIO, Oliva María. *La mirada interior*. Madrid:
Tecnos, 1994. 229 p.

RUIZ Franco, J.C. *Albert Hoffman: Vida y legado de un químico humanista*. Barcelona:
La liebre de marzo, 2015. 370 p.

RUMI. *Diwan de Shams de Tabriz*. 2ªed. Madrid:
Editorial Sufi, 2002. 134 p.

RUMI. *En brazos del amado*. Madrid:
Arca de la Sabiduría, 1998.

RUMI. *Uno magnificiente*. Madrid:
Mandala, 2001.146 p.

RUMI. *Poemas sufíes*. 3ª ed. Madrid:
Hiperión, 1997. 142 p.

RUMI. *Tesoro Espiritual. Las enseñanzas del poeta filósofo*. Barcelona:
Oniro, 2002. 164 p.

RUSSEL, Peter. *Ciencia, conciencia y luz*. Barcelona:
Kairós, 2001

SACKS, Oliver. *Alucinaciones*. Barcelona:
Anagrama, 2013. 343 p.

SAMUELS, Mike y Nancy. *Ver con el ojo de la mente*. Madrid:
Los libros del comienzo, 1991. 350 p.

SANZ, Mario. *El cantar de los cantares*. Barcelona:
Kairós, 2005. 299 p.

SCHUCMAN, Helen y THETFORD, William. *Un curso de Milagros*. 3ª ed. Mill Valley, EEUU:
Fundación para la Paz Interior UCDM, 1999

SERS, Philippe. *La revolution des avant gardes. L'expérience de la vérité en art.* Edición francesa:
Hazan, 2012. 223 p.

SHAMBHAVA, Padma. *El libro de los muertos tibetanos*. Barcelona:
Kairós, 1994. 368 p.

SHUON, Frithjof. *El ojo del corazón*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2003. 220 p.

SHUON, Frithjof. *La transfiguración del hombre*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2003. 134 p

SIRAJ AD-DIN, Abu Bakr. *El libro de la certeza*. Palma de Mallorca:
José J. de Olañeta, 2002. 117 p.

SIRUELA, Jacobo. *El mundo bajo los párpados*. Gerona:
Atalanta, 2010. 348 p.

SMITH, Huston. *La percepción divina*. Barcelona:
Kairós, 2001. 208 p.

SOHRAVARDÎ, Sihâboddîn Yahyâ. *El encuentro con el ángel.* Comentado por Henry Corbin. Madrid:
Trotta, 2002. 136 p.

SOLANA, Guillermo (editor). *El impresionismo. La visión original.* Madrid:
Siruela, 1997. 335 p.

STAIN, Murray. *El mapa del alma según Jung*. Barcelona: Luciérnaga, 2004. 302 p.

STEINER, George. *Gramáticas de la creación*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 2001. 352 p.

STEINER, George. *Presencias Reales ¿Hay algo en lo que decimos?* Barcelona: Destino. Colección Imago mundi, 2007. 280 p

STOCKER, Freddy. *Hipnotismo y sugestión*. Barcelona: Bruguera, 1980. 254 p.

SUSPERREGUI, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía.* Bilbao: Universidad del País Vasco, 2000. 314 p.

SUZUKI, D.T y FROMM, Erich. *Budismo zen y psicoanálisis*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1990. 152 p.

SUZUKI, D.T. *Vivir el zen*. 3ª ed. Barcelona: Kairós, 2003. 201 p.

SCHWARTZ, Tony. *Lo que realmente importa.* Barcelona: La liebre de marzo, 2008. 497 p.

SWEDENBORG, Emanuel. *Del Cielo y del Infierno*. Madrid: Siruela, 2002. 555 p.

SWEDENBORG, Emanuel. *El habitante de dos mundos*. Edición de Christen A. Blom-Dahl y José Antonio Antón Pacheco. Madrid: Trota, 2000. 308 p.

TAMDING GYATSO, Gueshe. *Senda de luz*. Menorca: Amara, Menorca 1997. 235 p.

TAMMET, Daniel. *Nacido en un día azul*. Málaga: Sirio, 2006. 253 p.

TAYLOR, Jill B. *Un ataque de lucidez*. Barcelona: Debate, 2009. 270 p.

TESLA, Nikola. *Yo y la energía*. 4ª Ed. Madrid: Turner Noema, 2011.311 p.

THOMPSON, Jon. *Mundos interiors al descubierto*. Madrid, Londres, Dublín: Fundación La Caixa, Whitechapel Gallery, Irish Museum of Modern Art, 2006, 239 p.

TOLLE, Eckhart. *El poder del ahora*. Barcelona: Gaia, 2006. 265 p.

TOSCANO, María y ANCOCHEA, German. *Dionisio Aeropagita, la tiniebla es luz*. Barcelona: Herder, Barcelona 2009. p. 223

TOSCANO, María y ANCOCHEA, German. *Mujeres en busca del amado*. Capellades, (Barcelona): Editorial Obelisco, 2003. 144 p.

TUCCI, Giuseppe. *Teoría y práctica del mandala*. Barcelona: Barral, 1974. P. 157

TUCHMAN, Maurice. *The Spiritual in Art. Abstract painting, 1890-1985*. Nueva York, Londres, París: LACMA, Abbeville press publishers, 1987, 435 p.

ULLMAN, Robert y REICHENBERG-ULLMAN, Judyth. *Místicos, Maestros y sabios*. Barcelona: Kairós, 2009. 376 p.

UNDERHILL, Evelyn. *La mística.* Madrid: Trotta, 2006. 616 p.

UNDERHILL, Evelyn. *La práctica del misticismo.* Madrid: Trotta, 2015. 112 p.

VALENTE, José Ángel. *Ensayo sobre Miguel de Molinos*. Barcelona: Barral Editores, 1974. 324 p.

VARELA, Francisco J. (editor) *El sueño, los sueños y la muerte*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1998. 259 p.

VARIOS Autores. *La creación. El origen del mundo a la luz de la Tradición*. Colección La puerta-59. Barcelona: Arola, 2001 148 p.

VEGA, Amador. *Arte y santidad*. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2004. 167 p.

VEGA, Amador. *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko.* Madrid: Siruela, 2010. 144 p.

VELASCO, Juan Martín. *El fenómeno místico*. 2ª ed. Madrid: Trotta, 2003. 520 p.

VILAR, Sergio. *La nueva racionalidad*.Barcelona: Kairós, 1997. 264 p.

VISSER, Frank. *Ken Wilber o la pasión del pensamiento*. Barcelona: Kairós, 2003. 361 p.

VOLWAHSEN, Andreas. *India. Arquitectura universal*. Barcelona: Garriga Impresores, 1970. 192 p.

WALSH, Roger y VAUGHAN, Frances (Editores). *Trascender el ego*. Barcelona: Kairós, 1994. 420 p.

WARNER, Marina. *The inner eye. Art beyond the visible*. Londres; National Touring Exhibitions, 1996. 95 p.

WARR, Tracey. *El cuerpo del artista*. Londres: Phaidon, 2006. 204 p.

WASSON, R. Gordon. HOFMAN, Albert. y RUCK, Carl A. P. *El camino de Eleusis*. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1980. 235 p.

WEISBERGER, Edward. *The Spiritual in art: abstract painting 1890-1985*. Nueva York, Londres, París: Los Angeles County Museum of Art, Abbeville Press Publishers, 1986. 433 p.

WHITE, John (edición). *La experiencia mística*. 5ª ed. Argentina: Kairós, 1992. 315 p.

WILBER, Ken. *Después del edén*. 2ª ed. Barcelona: Kairós, 2001. 516 p.

WILBER, Ken. *Diario.* Barcelona: Kairós, 2000. 407 p.

WILBER, Ken. *El espectro de la conciencia*. Barcelona: Kairós, 1990. 486 p.

WILBER, Ken. *El ojo del espíritu.* Barcelona: Kairós, 1998. 384 P.

WILBER, Ken. *Espiritualidad integral*. Barcelona: Kairós, 2007. 520 p.

WILBER, Ken. La conciencia sin fronteras. Décima edición. Barcelona: Kairós, 2001. 211 p.

WILBER, Ken. *Los tres ojos del conocimiento*. Segunda edición. Barcelona: Kairós, 1994. 315 p.

WILSON, Colin. Rudolf Steiner. *El hombre y su visión.* Barcelona: Urano, 1986. 199 p.

WOODMAN, Francesca. *Retrospectiva.* Murcia: Espacio AV, 2009. 178 p.

YOGANANDA, Paramahansa. *Autobiografía de un Yogui.* 2ª Ed. Los Ángeles: Self-Realization Fellowship, 2006. 673 p.

ZI, Lao. *El libro del curso y de la virtud*. Madrid: Siruela, 1998. p. 194

ZAJONC, Arthur. *Capturar la luz.* Atalanta: Girona: 2015. 400 p.

ZWEIG, Stefan. *El misterio de la creación*. Madrid: Sequitur, 2007. 77 p.

PRENSA

AMIGUET, Lluís. *Cuando mueres sólo cambias de conciencia.* Entrevista a Pim van Lommel. La Contra de La Vanguardia. 5 de junio del 2012

FARRERAS, Carina. *L'Univers autista dibuixat.* La Vanguardia, 8 de febrero del 2015, p. 68-69

MARINA, José Antonio. *La intuïció.* La Vanguardia. Barcelona, 31 de enero del 2015. p.13

NAHUM, Sara. *Los espíritus se manifiestan de muchas maneras.* Entrevista a Marilyn Rossner. Diario de Navarra. 14 de Marzo de 2009

PUIG, Margarita. *El origen de las ideas.* La Vanguardia. Barcelona, 16 de abril del 2011

RACIONERO, Luis. *La musa o la inspiración.* La Vanguardia. Barcelona, 23 de abril del 2011

DICCIONARIOS

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.* Madrid: Gredos, 2000

ESEVERRI, Crisóstomo. *Diccionario etimológico de Helenismos Españoles.* Burgos: Aldecoa, 1988

GONZALEZ, Mike, MORLEY, Alan y FORRY, John. *Diccionario concise español-inglés, english-spanish.* Barcelona: Grijalbo, 2001

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español.* Madrid: Gredos, 1981

ROBERTS, Eduard A. y PASTOR, Bárbara. *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española.* Madrid: Alianza, 2013

SEGURA, Santiago. *Diccionario etimológico latino-español.* Madrid: Anaya, 1985

ZAINGUI, José María. *Diccionario razonado de sinónimos y contrarios.* Barcelona: Vecchi, 1973

TESIS DOCTORALES ONLINE

AZARA, Pedro. *Furor divino: contribución a la historia de la teoría del arte: anàlisis de la evolución del concepto de furor divino en relación con las facultades del alma, en la tratadística, del Renacimiento al Barroco.* TDR Tesis Doctorales en Red. http://www. tesisenred.net (Documento en línea. Consulta realizada: abril del 2015)

CASTILLO, Ignacio Javier. El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine http://www.tdx.cesca.es/TDX-0525106-131854/ (Documento en línea. Consulta realizada: abril del 2012)

GUARDANS, Teresa. *Indagaciones en torno a la condición fronteriza.* TDR Tesis Doctorales en Red. http://www.tesisenred.net (Documento en línea. Consulta realizada: febrero del 2012)

ENTREVISTAS Y ARTÍCULOS ONLINE

ABRAMOVIC, Marina
The Kitchen. Homage to Saint Therese
http://lafabrica.com/es/galerias-artistas/19/marina_abramovic/
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2011)

CARDERO, José Luis. *De lo numinoso a lo Sagrado y lo Religioso. Magische Flucht, Vuelo Mágico y éxtasis como experiencias de lo Sagrado*. www.liceus.com
(Documento en línea. Consulta realizada: diciembre 2014)

ELIASSON, Olafur
www.elcultural.com/revista/arte/olafur-Eliasson/33229
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2015)

FONTANA, Lucio
www.artespain.com/02-12-2008/escultura/biografia-de-lucio-fontana
(Documento en línea. Consulta realizada: marzo 2013)

LAING, Rosemary
Research. 1999
www.tolarnogalleries.com/rosemary-laing
(Documento en línea. Consulta realizada: diciembre 2012)

MELLONI, Xavier
Entrevista: *Me apasiona todo aquello que contenga Verdad, Belleza y Bondad, venga de donde venga y vaya hacia donde vaya, porque todo proviene de la misma Fuente, por Elena Lorente*
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2012)

MELLONI, Xavier
Entrevista: *Ateos y Místcos comparten muchas cosas,* por Inma Sanchís. publicada el 31 de octubre del 2007
http://lavanguardia.com/lacontra/
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2012)

PLENSA, Jaume
http://www.jaumeplensa.com/index.php/bibliography/press-pdf
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2015)

PLENSA, Jaume
Olhas nos Meus Sonhos (Awilda).
http://www.youtube.com/watch?v=2C6Ocs=enWY
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2015)

PLENSA, Jaume
The poetics of the Intangible. A Conversation with Jaume Plensa.
http://www.digicult.it/
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2015)

ROWLEY, George. *El Tao y la pintura*
Artículo publicado en la revista digital: Arsgravis, a cargo de Raimon Arola. http://www.arsgravis.com
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2012)

STERBAK, Jana
Entrevista: *I want you to feel the way I do,* por Rosa Martínez.
http://www.personal.telefonica.terra.es/web/rosadevenir/jana_esp.htm
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2012)

TAMMET, Daniel
The Boy With The Incredible Brain.
https://www.youtube.com/watch?v=AbASOcqc1Ss
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2015)

TURRELL, James
http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/07/03/twilight-epiphany-james-turrell/
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2012)

TURRELL, James
James Turrell interview.
http://www.ft.com
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2013)

TURRELL, James
Art review: The light through James Turrell,s eyes.
http://www.latimes.com
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2013)

TURRELL, James.
Entrevista: *El vendedor del cielo*
http://el pais.com/diario/2009/21/babelia
(Documento en línea. Consulta realizada: octubre 2012)

TURRELL, James
Entrevista a James Turrell, por Elena Vozmediano
http://www.elena.vozmediano.info/2008/07/entrevista-james-turrell.html
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2012)

TURRELL, James
James Turrell: Consciousness of light.
http://www.bbc.co.uk
(Documento en línea. Consulta realizada: diciembre 2012)

TURRELL, James
Entrevista con James Turrell.
http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrll/interview_content_1.html
(Documento en línea. Consulta realizada: marzo 2013)

TURRELL, James
Light Matters: Seeing the Light with James Turrell.
http://www.archdaily.com/380911/light-matters-seeing-the-light-with-james-turrell/
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2013)

VIOLA, Bill
http://www.billviola.com/
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2011)

VIOLA, Bill
An Interview with Bill Viola, by Raymond Bellour.
Bill Viola October, Vol. 34. (Autumn, 1985), pp. 91-119.
http://johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Bellour%20Interview%20with%20Bill%20Viola.pdf
(Documento en línea. Consulta realizada: abril 2015)

VIOLA, Bill
Bill Viola. Cameras are soul keepers.
https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdI
(Documento en línea. Consulta realizada: junio 2015)

VIOLA, Bill
El neoyorquino Bill Viola, padre del videoarte, gana el Premi Catalunya
http://www.elperiodico.com
(Documento en línea. Consulta realizada: mayo 2009)

VIOLA, Bill
Entrevista con el video artista.
http://www.designboom.com/eng/interview/viola.html
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2012)

VIOLA, Bill
Entrevista a Bill Viola. Tecnología y trascendencia.
http://www.caimanediciones.es/entrevista-bill-viola-caiman-cdc-22-dic-2013
(Documento en línea. Consulta realizada: noviembre 2014)

VIOLA, Bill
Tuve la suerte de ser rescatado de morir.
http://blogs.elpais.com/con-arte-y-sonante/2013/06/bill-viola-tuve-la-suert-ser-rescatado-de-morir.html
(Documento en línea. Consulta realizada: septiembre 2014)



Es así, que el hombre deviene, por sí mismo, el misterio más grande.
No entiende un universo, en el que ha sido precipitado
por alguna razón que así mismo, se le escapa.
Entiende pocas cosas del propio proceso orgánico
y menos aún de la peculiar capacidad de percibir
el mundo que le rodea, y de razonar y de soñar.

Sabe menos aún de su capacidad más noble y más sorprendente,
la de trascenderse y percibir en el acto mismo de la percepción.

M. Merleau Ponty

Doy gracias al Espíritu por su Aliento.





Sobre unas 1.000 páginas, distribuidas en dos volúmenes, hay alrededor de 600 páginas de texto escrito, con 1.300 notas y referencias en la columna adjunta. Además de 20 páginas de Diagramas originales, 230 páginas de imágenes simples y algunas compuestas entre las que se incluyen fotogramas de 11 películas, con un total de unas 320 imágenes. Además de 150 páginas entre; titulares, índice, glosario de autores, iconografía, bibliografía y créditos.

Para los dos volúmenes de la tesis, se ha usado el papel, *Creator Silk Digital* de 115 gramos de la empresa Torraspapel. Se ha impreso con una *Konica Minolta C. 6.000L* y han sido encuadernados con tapa dura por **Jordi Rodés**, en la empresa Paperam.

Vaya también nuestro reconocimiento: a **Meri Caballero**, responsable del diseño, maquetación y revisión de textos, a **Martina Zuccaro**, por el soporte documental biográfico, a **Lourdes Guiral** y **Angelines Rivera** por la corrección ortográfica, a **Mónica Lou**, por el soporte técnico iconográfico y a **Juan Martínez Villegas**, por el soporte documental iconográfico.

Signatura de conformitat

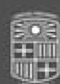
MARÍA PILAR RIVERA GUIRAL

A Barcelona, Dia de Tots Sants de 2015








UNIVERSITAT DE BARCELONA